II 62.303

EUGEN SIMION

Genurile biograficului

univers enciclopedic

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EUGEN SIMION

GENURILE BIOGRAFICULUI

UNIVERSITY LIBRARY

„Memoriile nu sunt decât pe jumătate sincere, oricât de mare ar fi grija pentru adevăr."

ANDRÉ GIDE

„Biografiile care merg de la vârsta de cinci ani la vârsta de cincizeci de ani sunt false elemente ale experienței mele [...]. *Antimemoriile* refuză cu premeditare biografia. Ele nu se sprijină pe un jurnal sau pe note. Vorbind de factorii decisivi ai experienței mele, regăsesc un personaj și un număr de fragmente de istorie. Povestesc faptele și descriu personajul ca și când n-ar fi vorba de mine."

ANDRÉ MALRAUX

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ

Cartea de față face parte dintr-un ciclu tematic: *Întoarcerea autorului* (1981), *Ficțiunea jurnalului intim* (I–III, 2002) și, dacă încalc puțin frontiera dintre teoria literaturii și ficțiunea diaristică, aș putea cita în această ordine de preocupări și *Timpul trăirii, timpul mărturisirii* (1977) și *Sfidarea retoricii. Jurnal german* (1987). Cum am mărturisit de mai multe ori, ideea de a scrie despre aceste genuri neomologate (jurnalul intim, memorii, autobiografia) mi-a venit ținând eu însumi un jurnal. Pe măsură ce notam zilnic în caietele mele, mi-am pus problema acestui tip de literatură pe care critica literară română n-a acceptat-o multă vreme și, în câteva cazuri (G. Călinescu, de pildă), n-a acceptat-o deloc. Bizuindu-mă pe scrierile teoretice de referință din acest domeniu și pe operele diaristice — străine și române — cunoscute, am încercat să dovedesc că există o ficțiune incipientă în jurnalul intim (o scriere care respinge, deliberat, convențiile literaturii) și, acolo unde ne așteptăm mai puțin, avem surpriza de a descoperi o veritabilă literatură.

Scriitura intimă are, am voit să arăt, clauzele, particularitățile, pe scurt, *poetica* ei care se revendică dintr-o noțiune nesigură: spontaneitatea. *Poetica spontaneității*, așadar, care poate aduce o scriere neliterară în spațiul marii literaturii. Mai mult decât atât: se poate substitui și, în ultimă instanță, un jurnal intim — socotit operă de mâna a doua — poate să ia locul operelor de ficțiune zise exemplare. Mă gândesc la romanele lui Gide, din ce în ce mai puțin citite la începutul acestui secol. În schimb, jurnalul lui

intim este, în continuare, citit, consultat, comentat. O răsturnare spectaculoasă. Nu-i unică. Opera de ficțiune a lui Drieu la Rochelle este, azi, complet uitată, doar jurnalul intim — publicat cu un deceniu în urmă — mai trezește interes... Mă tem că același lucru se întâmplă sau se va întâmpla cu scrierile literare ale celebrei „La Sartreuse", Simone de Beauvoir... Și chiar în cazul, mult mai complex, al lui Jean-Paul Sartre ierarhiile au început să se modifice: *Cuvintele* lui au mai mare succes decât piesele de teatru... Și exemplele pot continua: *Jurnalul* lui Mihail Sebastian este mai citit de generațiile mai noi decât romanele și teatrul său, Ion D. Sârbu a pătruns, regește, în literatură nu prin romanele sale, ci prin *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* și corespondența lui excepțională... Ne așteaptă și alte surprize, sunt absolut sigur, în viitor...

Genurile biograficului continuă această meditație critică și aduce noi dovezi din sfera memoriilor, autobiografiilor, eseului autobiografic și a biografiei propriu-zise... Cartea a fost scrisă, în timp, și la origini cele mai multe capitole sunt cronici de întâmpinare sau mici eseuri în marginea unor scrieri confesive (documentare) publicate în anii '80 și, mai ales, în anii '90. *Tema criticului* (tema biograficului) trece, aproape fără voința lui, de la un comentariu la altul. Citind, acum, la rând aceste pagini analitice, mi-am dat seama că, ori de câte ori mă apropiam de acest tip de literatură (subiectivă, intimă, documentară) reapăreau întrebările mele vechi despre disocierea făcută de Proust și reluată de Valéry și de alți esteticieni din secolul al XX-lea privitoare la *eul biografic* și *eul profund*. Cum putem să le separăm și, la drept vorbind, cât de vinovat este Sainte-Beuve de faptul că, în comentariile lui de luni, făcea un portret al omului care scrie? Nu merită, oare, *eul biografic*, adică omul trimis la plimbare, să ne interesăm de soarta lui?

Și apoi: cine scrie *memoriile*, *autobiografiile*..., a cui operă este opera nonfictivă, opera de confesiune: a *eului profund* (eul pur) sau a detestabilului *eu biografic*?... Iată interogațiile pe care mi le-am pus și mi le pun încă pe măsură ce citesc — și trebuie să spun că citesc cu mare interes și cu o irepresibilă plăcere —

cărțile de memorii, autobiografiile, însemnările intime... Câtă literatură există în ele și, mai ales, de ce las deoparte romanul voluminos pe care mi l-a oferit un confrate celebru și mă apuc să citesc, cu mare satisfacție, mărturisirile, jurnalele bogomilicului Petre Pandrea?...

Când scriu aceste rânduri (3 decembrie 2002) constat că nu sunt singurul critic are încearcă să readucă în discuție *binomul* lui Proust și, fatal, să se întrebe dacă nu se face, totuși, o mare injustiție lui Sainte-Beuve. Un articol recent dintr-un săptămânal francez pe care îl am sub ochi începe cu propoziția următoare: *Et si Proust avait été injuste?...* Eu aș reformula astfel întrebarea: și dacă Sainte-Beuve — care voia să fie „un naturalist pe câmpul vast al spiritului" — este îndreptățit să nu-l ingnore pe omul care scrie? De ce să fie socotit un păcat de moarte interesul lui pentru biografice și pentru portretul moral al omului pe care îl întâlnea joi în salonul unei mari doamne pariziene și îi comenta opera în foiletonul de luni?

Nu se pune, cred, problema să ne întoarcem la critica biografică și să încercăm să explicăm opera literară prin incidențele vieții scriitorului. O eroare pe care, de altfel, Sainte-Beuve n-a făcut-o. Acuzația lui Proust nu se verifică integral. Se ridică însă altă chestiune din acest complicat dosar (dosarul creatorului trimis de o sută de ani în exil): ce se întâmplă când el, fără să se gândească prea mult la *eul pur* și la *eul biografic*, se apucă să scrie despre el însuși și despre lumea prin care a trecut? Cu ce criterii judecăm asemenea scrieri și cine este autorul care se ascunde în aceste confesiuni? *Eul profund* sau *eul biografic*?... Nu, cumva, memoriile, eseurile biografice, autobiografiile ca atare reprezintă o revanșă a autorului eliminat din ecuație?

Iată întrebările la care încearcă să răspundă cartea de față. Nu spun că am găsit răspuns la toate aceste interogații. Spun doar, preluând o propoziție a lui Malraux, că uneori este mai important modul în care pui întrebarea decât răspunsul pe care îl dai. Cel puțin într-un discurs critic...

EUGEN SIMION

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

BCUJAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PACTUL CU ISTORIA

1. Memoriile. Autobiografia. „Un pact de identitate"

Memorialistica face parte, se știe, din ceea ce vechea critică numea *literatura subiectivă* sau *literatura confesiunii*. Delimitare imprecisă, pentru că orice operă literară este, într-un chip sau altul, subiectivă, cuprinde, cu alte vorbe, un „subiect creator" (Jean Rousset) și propune o reprezentare individuală, deci subiectivă, a lumii. Naratologii mai noi (de felul lui Philippe Lejeune sau Jaap Lintvelt) includ memoriile în spațiul narațiunii la persoana întâi și-i determină specificitatea literară în funcție de relația *autor–narator–personaj* (actor). Ca și în cazul jurnalului intim sau al autobiografiei, cele trei instanțe narative coincid: autorul este tot una cu cel care povestește și se identifică, în egală măsură, cu acela despre care se povestește. Cum vom deosebi, atunci, o pagină de memorii de o pagină strict autobiografică sau de fragmentele scoase dintr-un jurnal intim? Sunt mai multe răspunsuri la această întrebare. Philippe Lejeune, care a studiat în cărțile sale (*Le pacte autobiographique, Je est un autre, Moi aussi*) aceste raporturi, spune că autorul de memorii se comportă ca un martor dublu: al existenței sale și al epocii sale: „ceea ce este personal este punctul de vedere individual, dar obiectul discursului este ceva ce depășește cu mult individul, este istoria grupurilor sociale și istorice cărora el aparține". În *autobiografie*

și în *jurnalul intim* obiectul discursului este individul însuși (cel care narează), în *memorii* naratorul se povestește pe sine, dar povestește mai ales lumea prin care trece...

Observația este în esență justă, dar ea nu lămurește prea bine ce desparte, de pildă, o carte de memorii (Saint-Simon) de o autobiografie de tip Cellini. Ce volum de memorii nu cuprinde implicit o biografie a autorului (o autobiografie) și ce autobiografie nu este, în fapt, și o istorie a epocii, a grupurilor sociale, a moravurilor și mentalităților? Este, desigur, o problemă de accent, de amplitudinea sau, dimpotrivă, puținătatea spațiului acordat istoriei din afară în favoarea istoriei personale, dar toate acestea sunt greu de determinat într-o carte scrisă la persoana întâi. Cărei categorii narative aparțin *Confesiunile* Sfântului Augustin? Autobiografiei, de bună seamă, pentru că în ele e vorba de istoria unei convertiri spirituale relatate de cel care o trăiește. Faptele nu sunt însă așa de simple. Naratorul este un filosof și convertirea lui este susținută prin argumente de ordin speculativ. E vorba, așadar, de o meditație filosofică în interiorul unei mărturisiri care nu ocolește nici istoria din afară. Cartea, scrisă spre anii 400 ai erei noastre, constituie pentru mulți un prim model al memorialisticii europene. Este o istorie a sufletului și, în egală măsură, o istorie a spiritului la începuturile creștinătății. Dar *Confesiunile* lui Rousseau? Formula lor este tot așa de complexă: amestec de memorii, autobiografie, autoportret, jurnal intim și meditație morală... Jean-Jacques încheie *un pact cu sine* („voi spune totul despre mine"), dar încheie și un *pact cu istoria*, și încă unul foarte ambițios.

Este greu, în concluzie, de a compartimenta aceste cărți în care, după vorba naratologilor, funcția de reprezentare se suprapune peste funcția de acțiune. Sunt minime deosebiri în structura lor. Am putea distinge, de pildă, faptul că în memorii prevalează *pactul cu istoria*, în timp ce în autobiografie, autoportret, jurnal intim esențial este pactul autorului cu sine (*pactul autobiografic*), dar, încă o dată, lucrurile trebuie acceptate în chip relativ. Memorialistul prezintă cu precădere

evenimentele (mari sau mici) și tinde să dea o imagine a istoriei pe care a traversat-o. Autobiograful sau autorul de jurnal intim se are în vedere în primul rând pe sine și istoria reprezintă de cele mai multe ori rama acestor acte (evenimente) ale interiorității.

Sunt, apoi, deosebiri în ce privește ritmul și natura discursului. Memorialistul nu mai se supune calendarului și nici nu respectă legea spontaneității. El nu notează seara ceea ce a făcut peste zi sau nu înregistrează azi ceea ce s-a întâmplat ieri (*legea Blanchot*). Nu așterne pe hârtie ce-i trece prin cap, la repezeală, sub presiunea întâmplărilor, fără să se gândească la alții, la organizarea discursului confesiv. El are, de obicei, timp și narațiunea sa este retrospectivă. Memoriile reprezintă, în cele mai multe cazuri, opere de bătrânețe, și destinatarul lor este, de regulă, postum.

Există, și în statutul memoriilor, clauza sincerității, dar sinceritatea lor este pusă în discuție din două motive: 1) pentru că memorialistul (ca individ) este subiectiv, are simpatii și antipatii (cazul Saint-Simon, cazul Rousseau) și, deci, sinceritatea confesiunii este limitată și 2) între momentul trăirii și momentul scrierii este o mai mare sau o mai mică distanță. Suficient timp pentru ca memoria să trădeze, să deformeze faptele. Jurnalul este scris sub impresia evenimentului, memorialul este o istorie întâmplată cu mult timp în urmă, notată în alt timp și cu altă stare de spirit. A cui viziune este, în acest caz, esențială? Pe cine citim? Pe cel care a trăit o copilărie foarte îndepărtată sau pe cel care o reinventează la bătrânețe în aceste pagini nostalgice? Citim, evident, pe cel din urmă, citim reprezentările, invențiile celui care scrie viața lui. *Acțiunea* s-a încheiat de mult, *reprezentarea acțiunii* intervine după un timp variabil, uneori după 60–70 de ani. Legea simultaneității (*istoria*, *povestea* simultană cu *scriitura*) nu funcționează în acest caz și, dacă nu funcționează, se ridică semne de întrebare asupra autenticității confesiunii. Scriptorul (naratorul) poate fi de bună-credință, memoria îl poate însă trăda.

Când memoriile sunt publicate postum, cum se întâmplă de obicei (Cellini, Cardinalul de Retz, Saint-Simon), există trei momente sau trei factori care intră în joc: 1) momentul

desfășurării (trăirii) evenimentelor, 2) momentul *scrierii* lor și 3) momentul *lecturii*. Memoriile ducelui de Saint-Simon (1675–1755) apar, într-o primă ediție, în 1829. Acelea ale Cardinalului de Retz (1613–1679) au început să fie tipărite după 1717. Altele sunt descoperite și publicate și mai târziu. Destinatarul lor (lectorul postum) are mari dificultăți să mai verifice autenticitatea confesiunii. Se mulțumește cu autenticitatea ei în ordinea creației.

Citim, în fond, o carte de memorii ca să descoperim *o istorie* văzută de un individ și *o viață* reprezentată (închipuită) de cel care o trăiește și o scrie. Amândouă depind, în cele din urmă, de puterea discursului de a le face verosimile. Iar puterea discursului depinde în mare parte de coerența și expresivitatea *povestirii* din interiorul lui. O carte de memorii cuprinde, în fond, *povestea unei vieți* și, direct sau indirect, *povestea unei istorii*. Ele tind să se suprapună și să se condiționeze în așa măsură încât individul (naratorul, personajul acțiunii) pare centrul istoriei. Atunci când citim amintirile cuiva, avem acest straniu sentiment că naratorul se află într-un loc privilegiat și că istoria există ca să-l justifice pe el. Nimic nu este mai important în epoca lui Jean-Jacques, evenimentele existenței lui par a fi evenimentele majore ale secolului... Întâlnirile lui Malraux, relatate în *Antimemorii*, sunt întâlniri mitologice, el nu vede indivizi, vede *Oameni ai Istoriei* (cu majusculă) și el însuși se gândește ca un Om al Marii Istorii.

Putem trage o concluzie: o carte de memorii tinde să transforme o viață într-un destin prin intermediul unei povestiri care nu respectă legile ficțiunii. O ficțiune totuși există în orice narațiune memorialistică: aceea care respinge ficțiunea literaturii. Ea nu inventează în sens strict personaje, dar transformă, dacă este suficient de puternică, personajele reale ale unei epoci în personaje care au relevanță, personaje memorabile, proprii literaturii. Identitatea lor se pierde în narațiune, rămâne doar semnificația lor în ordine morală și psihologică.

Memorialul este, așadar, și un pariu cu literatura. Nu toate cărțile de memorii îl câștigă, dar toate, chiar și cele care se opun pe față literaturii și convențiilor ei, tind să devină literatură. Și anume prin: a) puterea de a imagina (mă feresc să zic: a reproduce) istoria, b) puterea de a crea un personaj care judecă această istorie (un altul decât autorul, naratorul) și, de bună seamă, c) prin gradul de autenticitate al confesiunii (povestirii). Însușirea din urmă este esențială. Deși știm că adevărul într-o scriere subiectivă este relativ, așteptăm de la o carte de memorii, înainte de orice, ca ea să spună adevărul, să fie sinceră, să fie o mărturie credibilă, verosimilă. E greu de imaginat cum am primi un memorial în care toate faptele ar fi trucate. Vrem, dimpotrivă, ca memorialistul să fie un martor de bună-credință, deși știm că bună-credința lui depinde de atâtea imponderabile. Oricum, un memorialist care-și literaturizează viața nu lasă o bună impresie. Există, desigur, multă artă în însemnările acestea intime și nu este o exagerare a spune că Proust a învățat de la Saint-Simon mai mult decât de la ceilalți prozatori. Arta memorialistului are însă specificul ei și cea dintâi grijă a ei este aceea de a da iluzia autenticității.

Revenind la relația autor–narator–personaj, esențială în orice narațiune, putem spune că în narațiunea memorialistică *autorul* încheie un pact autobiografic și un pact istoric; el *își scrie* viața după ce o trăiește și, din această pricină, viziunea scriptorului poate schimba sensul faptelor trăite. Gide, care a dat în *Si le grains meurt* un model de memorialistică modernă, e de părere că memoriile „nu sunt decât pe jumătate sincere, oricât de mare ar fi grija pentru adevăr" și că un roman se poate apropia mai mult de adevăr decât un memorial. Și Mauriac este de aceeași părere („numai ficțiunea nu minte" — *Ecrits intimes*, 1953), dar este cazul de a spune că și în memorii există o minimă ficțiune și, deci, o posibilitate de adevăr. Apoi, *sinceritatea*, *adevărul* sunt noțiuni care nu trăiesc independent de narațiune și de puterea ei de a da imaginea verosimilă a unei vieți în istorie.

Al doilea element (naratorul) are, aparent, mai puține libertăți decât naratorul din proza de ficțiune. El operează cu date controlabile și povestește o viață trăită, nu imaginată. Își ia, cu toate acestea, libertatea de *a povesti* istoria din punctul său de vedere și face portretele pe care le crede de cuviință. Marii memorialiști prezintă totdeauna indivizi cu o stare civilă precisă din unghiul umanului și fac adesea din ei personaje... memorabile. De altfel, istoria se estompează cu vremea și rămâne doar reprezentarea ei. Cititorul, îndepărtat în timp de faptele narate, primește și judecă totul în funcție de ceea ce am putea numi *imaginația adevărului*.

Mai interesant în memorialistică este personajul ei, cel despre care se vorbește. O caracteristică a lui ar ține de faptul că el nu vine singur, cum s-a zis, în narațiune: vine mereu însoțit de evenimente, de întâmplări din afara existenței lui, vine, pe scurt, însoțit de *istorie*. De modul în care prezintă faptele istoriei depinde credibilitatea lui ca martor și credibilitatea lui ca personaj într-o narațiune care vrea să pună istoria într-o poveste și, cum am zis, să transforme o viață într-un destin. Citind multe cărți de memorii, am ajuns la convingerea că memoriile nu sunt niciodată modeste. Ele propun implicit sau explicit o morală de viață și un model de viață. Nu trebuie crezuți cei care ne spun că nu vor să fie decât notarii umili ai istoriei. Când se apucă să scrie, ambițiile, ispitele îi copleșesc și, până la urmă, capătă convingerea, ca Jean-Jacques Rousseau, că ei sunt esențiali în univers.

1987

2. *Spațiul biograficului*

Fantasma autorului tulbură, în ultima vreme, spiritul critic. După ce a fost mult timp exilat din text (cam un secol) și după ce, în anii '60, i se anunțase decesul, autorul revine sub o formă sau alta în atenția criticii literare. Am citit mai multe articole pe tema *biograficului* și am putut constata că nici chiar teoreticienii

literaturii, aceia care dădeau ca sigură dispariția autorului de pe copertă, identificat cu faimosul părinte castrator al lui Freud, nu sunt, azi, indiferenți față de soarta personajului trimis la plimbare. Am semnalat cu alt prilej încercarea lui Gérard Genette de a justifica în *Noul discurs asupra povestirii* prezența scriitorului și raporturile sale cu discursul epic. Philippe Lejeune a publicat recent o carte (*Moi aussi*, Editions Seuil, 1986) în care citează o curioasă mărturisire a lui Valéry. Curioasă, pentru că Valéry este, se știe, adversarul (cu cea mai mare autoritate în estetica din veacul nostru) al biografiei; a vorbit în atâtea rânduri, doar, de perfecta ei inutilitate! Dar iată ce spune el într-o conferință publică: „Mă scuz că mă prezint astfel în fața Dumneavoastră; consider însă că este mai de folos ca omul să povestească ceea ce i se întâmplă (ceea ce încearcă) decât să simuleze o cunoaștere independentă de orice persoană și observație fără observator. *Nu există teorie care să nu fie un fragment, ales cu grijă, dintr-o anumită autobiografie*" (s.n.).

Nu cunoșteam, trebuie s-o spun, aceste propoziții și, citindu-le, le-am pus în legătură cu o observație mai veche a lui Nietzsche privitoare la originea sistemelor filosofice: „Orice mare filosofie a fost până azi confesiunea autorului său și, voit sau nevoit, constituie memoriile sale". Dacă în orice teorie este implicată (fragmentar, e drept, dar este implicată) și biografia autorului care formulează teoria și dacă e adevărat că marii filosofi nu fac decât să-și scrie memoriile, întrebarea alarmantă pentru spiritul critic e cine poate fi acest *eu care vrea să fie altul* și dacă nu este cazul ca sensul cunoscutei propoziții a lui Rimbaud să fie răsturnat. Critica modernă a căutat să determine, de multe decenii, pe *altul* în *eul* care enunță: e timpul să caute, acum, *eul* care se deghizează în *altul*, implicația *fragmentului autobiografic*, de care vorbește Valéry, în structura teoriei. Unele comentarii merg în această direcție, cele mai multe reiau însă tema biograficului independent de relația ei cu tema creației. Revista *Poétique* a dedicat un număr (septembrie 1985) celui din urmă aspect după ce, mai înainte, examinase formele și poetica jurnalului intim (un alt mod de a

vorbi de autor și de tema existenței sale). Nota lor comună este prezența/absența autorului din text și, într-o accepție mai largă, interesul pentru *spațiul biografic* în literatura din ultimele secole. Jean-Claude Bonnet observă (*Fantasma scriitorului*) că intenția de a lichida o dată pentru totdeauna tema autorului a eșuat. „Nu numai că ea se reîntoarce [în analiza critică] după ce mai mulți ani a fost pusă la index, dar și pentru că ea n-a încetat să fie prezentă sub alte forme și deghizată în interogații noi. Se știe azi că autorul este creația operei sale și, totodată, creația numeroaselor discursuri care însoțesc opera"... — observă eseistul.

Faptul este incontestabil, a vorbi tot timpul de „moartea autorului", de „dispariția oricărei voci, oricărei origini", reprezintă alt mod de a sublinia prezența autorului în text. Criticul care se obstinează să dovedească absența autorului intră într-un inevitabil paradox: dă o formă, o consistență fantomei pe care vrea s-o alunge. Rezultatul este altul decât cel așteptat. Jean-Claude Bonnet și alții vorbesc, acum, pe față și în alți termeni, de această fantasmă care nu s-a lăsat eliminată. Există o temă a autorului în literatură și există o literatură a existenței autorului (jurnale, memorii, biografii, autobiografii, elogiile aduse oamenilor iluștri, dialoguri, interviuri...). Cum arată ea, ce poetică funcționează în interiorul acestor discursuri care ignoră discursul operei și se constituie, în fapt, în afara operei? Fantasma autorului, dovedește eseistul citat, a apărut pe la mijlocul secolului al XVIII-lea și tot atunci s-a impus ecuația „omul și opera" pe care a definit-o din punct de vedere critic, mai târziu, Sainte-Beuve. Omul de litere capătă pondere în viața socială și personalitatea lui este, adesea, obiect de venerație. D'Alembert este întristat că Montesquieu nu s-a lăsat pictat de Georges de la Tour pentru a lăsa posterității portretul omului ilustru care a scris *Spiritul legilor*. Diderot arată o mare curiozitate pentru „viața privată" a oamenilor pe care îi admiră: „locul lor de naștere, educația lor, caracterul, data operelor, primirea pe care au avut-o în timp, înclinațiile, gusturile, cinstite sau necinstite, prieteniile, fanteziile [...], forma lor

exterioară, trăsăturile feței, tot ceea ce se referă la ei atrage atenția posterității. Ne place să vizităm locuințele lor; trăim o emoție delicată la umbra unui arbore sub care ei s-au odihnit; am vrea să-i vedem și să conversăm cu înțelepții ale căror opere au sporit puterea virtuții și tezaurele adevărului".

Jean-Claude Bonnet citează acest fragment (de unde îl reproduc și eu) pentru a dovedi ce importanță capătă biografia creatorului în secolul filosofilor și ce tip de literatură a inspirat ea. O literatură, putem spune, în care omul valorează tot atât cât opera, iar în absența operei omul este judecat după măsura faptelor sale. *Elogiul* devine un tip de discurs ce poate fi determinat. O caracteristică a lui este prețuirea estetică a vieții (a destinului individual). O viață poate fi frumoasă în sine, semnificativă, exemplară, ilustră... și, în preajma ei, trăiesc acești *martori* care se decid să vorbească. Scriitorul este, după o vorbă preluată mai târziu de Balzac, *un institutor al oamenilor*, pentru că oamenii n-au nevoie de dascăli ca să se îndoiască... El poate impune un model de existență, chiar atunci când își refuză (cazul lui Rousseau) dreptul de a fi urmat.

*

Secolul al XIX-lea dezvoltă acest sentiment al preeminenței creatorului, încât Balzac poate scrie în 1842, în prefața la *Comedia umană*: „legea scriitorului, ceea ce îl instituie ca atare, îl face egal și poate superior omului de stat, este luarea unor anumitor decizii privind lucrurile omenești, un devotament absolut față de principii"... Suntem în secolul romanticilor și tema geniului obsedează chiar și spiritele realiste. Ce se ascunde sub această superbie a creatorului crescut în mitul lui Napoleon este o problemă pe care o descoperă critica din secolul al XX-lea. Relația dintre viață și operă nu este totdeauna armonioasă și, în fața foii albe, creatorul nu se mai arată atât de orgolios. Luăm cazul lui Balzac care avea obiceiul să spună că istoria vieții lui este istoria operelor sale. Un devotament absolut, s-ar putea spune,

față de creație. Curtius, biograful lui Balzac, arată însă ce dezacord puternic există între tentațiile vieții și cerințele impuse de elaborarea operei: un dezacord „nespus de dureros și mistuitor"; Balzac omul este „un martir al operei sale"...

Iată, dar, că o viață ilustră ascunde un chin insuportabil, că opera celebră se ridică pe privațiuni intime de care scriitorul lor vrea să scape. S-a vorbit de „ergografie" (Barthes), de putința, altfel zis, de a determina formele și ritmurile actului de a scrie. Balzac scrie, se știe, repede, relativ ușor; se închide în casă câteva zile și iese de acolo cu romanul încheiat. Avea *oase tari*, cum zice un scriitor român din secolul nostru și cum cerea, cu mult timp înaintea lui, Nietzsche: „artiștii, atunci când sunt buni la ceva, sunt (și fizic) înzestrați cu o forță, cu un prisos de putere în ei, sunt ca niște animale de povară cu simțurile dezvoltate"... Balzac intră, la prima vedere, în această categorie. Scrie 18 ore pe zi într-o cameră cu obloanele trase și cu patru lumânări aprinse. E îmbrăcat într-o mantie albă de călugăr dominican, la un prânz consumă (după cum confirmă editorul său) 100 stridii, 12 fripturi de berbec, o rață, câteva potârnichi, un pește. Vin apoi cafelele, faimoasele cafele. Prozatorul a făcut burtă și e indignat că francezii își bat joc de burta lui („râd de burta mea!"). Nu-i fericit, ar dori să facă orice altceva numai să nu scrie. Într-un loc Balzac vorbește de „aptitudinea îngrozitoare de a crea". Forța interioară începe să fie considerată un blestem, viața — detașată de operă — nu este deloc exemplară. „Viața lui [Balzac] — spune Curtius, din care am extras o parte din aceste date — privită strict sub raport etic și estetic, ne oferă un spectacol care trezește în noi numai groază și compătimire."

Numai groază și compătimire! Iată pe ce se clădește faima marelui scriitor. Din fericire, viața nu poate fi despărțită de operă și opera dă existenței creatorului altă dimensiune. Putem spune chiar: îi creează o viață, îi fabrică o biografie pe măsura ei. Nimeni nu mai râde, azi, după câte știu, de burta lui Balzac și de tichia lui Sainte-Beuve.

1986

3. Genuri înrudite

Însemnările de mai înainte au fost scrise în anii '80. Publicasem, deja, un jurnal intim (*Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, 1977) și, în 1981, un studiu amplu despre statutul autorului în secolul al XX-lea (*Întoarcerea autorului*). Nu eram încă decis, pe la mijlocul anilor '80, să scriu o carte despre *poetica jurnalului intim* deși tema ca atare mă preocupase de multă vreme. Dovadă că în jurnalul meu parizian vine mereu vorba de acest gen curios care, după experiența Gide, forțează porțile marii literaturi. Am publicat, totuși, după un deceniu și jumătate un studiu vast (3 volume) despre *Ficțiunea jurnalului intim* (2001) unde, analizând legile (nescrise), clauzele, convențiile acestui gen, am discutat, în chip inevitabil, și despre celelalte genuri (specii) numite de mine *genurile biograficului*. Genuri înrudite, genuri învecinate, genuri care fuzionează, cu sau fără voia autorului, într-o confesiune. Literatura confesivă are, în fond, un număr de convenții care se repetă, chiar dacă naratorul povestește lucruri care s-au întâmplat cu 50–60 de ani în urmă sau scrie pe măsură ce trăiește evenimentul. Nu este o mare filosofie să remarci faptul că prezentul este ca o arcă a lui Noe care cuprinde în pântecele ei toată fauna și flora trecutului...

Există, evident, și diferențieri importante între o carte de memorii și, să zicem, o autobiografie sau între jurnal intim și un roman autobiografic. Asupra unora dintre ele aș vrea să revin în cele ce urmează, folosind experiența pe care am căpătat-o comentând zecile, sutele de jurnale intime în *Ficțiunea jurnalului intim*. Acolo era vorba de *calendaritate*, de *simultaneitate*, de *poetica spontaneității* și de *ficțiunea nonficțiunii*, de personajul emblematic și de personajul ascuns, în fine, de miturile și maladiile diarismului, aici este în discuție, s-a putut constata chiar în micul eseu de la început (*pactul cu istoria*), de relația dintre narator și marea istorie (în *memorii*), adică de istoria al cărui martor este, sau de distanța dintre istorie (evenimentul trăit) și

povestirea (scrierea) lui. Care ar fi asemănările și care sunt deosebirile?

a. Am spus mai sus, preluând o formulă deja consacrată, că jurnalul intim este, înainte de orice, un *pact cu sine* (al autorului sau, mai exact, al celui care scrie și care se identifică total cu naratorul și personajul despre care este vorba) și numai, în al doilea rând, un *pact* (secundar) *cu istoria*. *Le dedans* prevalează asupra lui *Le dehors*, iar când acesta din urmă pătrunde în scrierea intimă, el se strecoară prin ușa întredeschisă de cel care scrie și pentru a-i sluji, ca să spunem astfel, interesele. Și într-o autobiografie sau într-o carte de memorii factorul subiectiv rămâne prioritar numai că *istoria* din afară este aceea care jalonează cronologia destinului individual. Ca un vehicul care înaintează greu pe o șosea care duce la destinație precisă. Dacă analogia este acceptată, șoseaua ar fi istoria din afară (*le dehors* pe care îl detesta cu o ardentă sinceritate unul dintre fondatorii genului diaristic, Maine de Biran), iar vehiculul poate fi asemuit cu destinul individual care, să nu pierdem din vedere, este cel care *se povestește* și, în același timp, *povestește* ce vede și ce se întâmplă...

Deosebirile dintre autobiografie și memorii sunt, la acest capitol, minime. O mai mare concentrare asupra subiectului narator (sau a personajului despre care este vorba) în cazul autobiografiei, o deschidere mai mare spre lumea ce poartă naratorul în narațiunea memorialistică. Nu este nici o regulă, nici o frontieră în această privință... Și într-un caz și în altul, pe față sau sub forme mai ascunse, cel care scrie se află în centrul narațiunii. Memorialistul, ca și „autobiografistul", consideră că fără el lumea nu are nici o semnificație. Sau, pentru a relua fantasma lui Jean-Jacques Rousseau, istoria sufletului său este mai interesantă decât istoria Regilor...

b. Diferența este mai mare, între jurnalul intim și celelalte genuri ale biograficului (autobiografia, memoriile) în ceea ce privește structura narațiunii confesive. Chestiune de ordinul evidenței: jurnalul este o adițiune de fragmente, cu pauze temporale mai mari sau mai mici (uneori de zile, luni sau chiar ani între

ele) și fără nici o preocupare de liniaritate, continuitate în cronologie; autobiografia este o narațiune liniară, coerentă, cu un scenariu previzibil. Este *istoria unei vieți* (sau, reiau formula dinainte, a *unui suflet*!), de la începuturi până în momentul scrierii. O istorie *neterminată*, dar o istorie ordonată (chiar dacă biografia ca atare este haotică), o istorie semnificativă, menită să dovedească faptul că viața celui care o povestește (și o scrie) merită să fie cunoscută. Cum zice Malraux și cum cred, în fond, mai toți cei care își scriu biografia: o autobiografie trebuie să sugereze o viață exemplară sau să arate cum o viață se transformă într-un destin. Liniară, coerentă, revelatorie, o narațiune biografică nu evită (și, la drept vorbind, nici nu poate) salturile în timp, întoarcerile și revenirile, parantezele, ocolurile... Istoria curge aici nu numai din trecut spre prezent, dar și invers. N-am citit o autobiografie care să nu opereze asemenea *rupturi* temporale. Ca și memoriile, de altfel... Ele intră în logica narațiunii confesive...

c. Care este raportul dintre prezentul scriiturii și subiectul (istoria) pe care îl narează? Nu este o regulă și nu se poate face nici o previziune, în această chestiune. Dacă, în chip ideal, în jurnalul intim scriitura este simultană cu istoria (suma actelor de existență), în cazul memoriilor distanța, în timp, între cele două elemente este infinit mai mare. Memorialistul notează întâmplări *de demult* sau, cum zice I.L Caragiale, *mai dă dămult*... Se presupune, în acest caz, că naratorul se bazează pe ceea ce își amintește sau pe documente. Numai că scriitura memorialistică nu rămâne doar în spațiul trecutului. Sunt atâția factori prezenți care asaltează memoria naratorului și, astfel, presează asupra trecutului. Este logic: narațiunea se constituie în momentul în care este scrisă, iar scriitura acumulează și exprimă direct sau indirect sensibilitatea, neliniștile, interesele, obsesiile, fantasmele prezente ale scriptorului. *Trecutul* trece prin această grilă încărcată de subiectivitățile prezentului. Cât de detașată, obiectivă poate fi, în această situație, istoria de altădată? Răspuns: cât îi permite subiectivitatea celui care narează, iar subiectivitatea naratorului este marcată de complexitatea și ambiguitățile scriiturii intime... Este o iluzie

că ne putem detașa complet de sensibilitățile noastre atunci când încercăm să evocăm paradisul pierdut al copilăriei sau nebuniile tinereții îndepărtate...

Așadar: în narațiunea retrospectivă pătrund, masiv, elementele prezentului, iar distanța dintre *istorie* și *scriitura istoriei* variază de la caz la caz. E vorba, în fond, nu de o cronologie cu sens unic, ci de un câmp interactiv în care, în chip imprevizibil, direcțiile se schimbă.

d. Un cercetător al temei, Fréderic Briot (*Usage du monde, usage de soi; enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*, Editions Seuil, 1994) zice că „memoriile povestesc viitorul celui care narează trecutul său". Propoziție bună. Reconstituirea unei vieți (în *autobiografie* sau *într-o carte de memorii*) prezintă acest paradox: cel care narează viața sa (oral sau într-o confesiune scrisă de el însuși) încearcă să prevadă și să organizeze un destin care a fost deja înfăptuit, trăit, împlinit sau ratat... În momentul în care el se apucă să pună pe hârtie viața lui (în cazul memorialiștilor acest fapt se întâmplă, de regulă, la bătrânețe) viața este deja scursă în mare parte; naratorul știe ce s-a întâmplat cu *viitorul* său, prin ce nenorociri a trecut și cât de efemere au fost speranțele sale... De aceea, când citim, în primele fragmente din *Confesiuni*, promisiunea lui Rousseau că va oferi publicului *un grand personnage*, știm că acest personaj există deja și că, în genere, autorul s-a ținut de cuvânt... Și că istoria vieții lui merita a fi scrisă...

e. Jurnalul intim poate începe la orice vârstă. G. Călinescu spunea că țin jurnale intime cu precădere adolescenții și tinerele femei romantioase. Este și nu este adevărat. E drept că tinerii și femeile au predilecție pentru introspecție și confesiune, dar sunt destui diariști care încep să noteze în caiete secrete după ce tinerețea lor a trecut (de pildă, Alice Voinescu sau Ion D. Sârbu). Alții țin toată viața un jurnal (Amiel, Tolstoi, Gide, Jünger, Eliade)... Jurnalul merge paralel cu desfășurarea vieții lor... Memorialiștii și autorii de autobiografii încep să scrie, de regulă, când presimt semnele sfârșitului. Doar Eugène Ionesco voia să-și înceapă memoriile la 11 ani! Din pricini pe care nu le cunosc a

ratat acest proiect. L-a dus la capăt mai târziu când și-a povestit în jurnalele intime copilăria (un miracol!) și adolescența dominată de figura castratoare a tatălui...

Memoriile și autobiografiile sunt, așadar, genuri de bătrânețe... Nu-i o regulă strictă, dar este o rațiune că faptele se întâmplă astfel. Presupun ele un sentiment de solitudine, dorința de retragere din lume, reculegerea în fața destinului? Montaigne, pe care îl citează toți cei care se ocupă de această problemă, scrie că pentru a putea gândi la soarta lui are nevoie de izolare (*ne me mesler d'autre chose que de passer en repos et à part ce peu qui me reste de vie, il me sembloit ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit, que de le laisser en pleine oysiveté, s'entretenir soy mesmes...*), adică de concentrare a spiritului asupra lui-însuși...

Lucrurile s-au mai schimbat între timp. Pe vremuri, memorialiștii se retrăgeau la mănăstire sau la țară ca să-și scrie viața. Modernii găsesc alte soluții. Georges Simenon începe să-și scrie memoriile (în 1941) când află că mai are de trăit doi ani (alarmă falsă, cum s-a dovedit ulterior), dar le transformă ulterior într-un roman autobiografic. Revine la *Mémoires intimes* (peste 1 200 pagini), în 1980, când fiica lui, Marie-Jo, se sinucide... Nu se retrage, în acest timp, din viață, continuă să scrie două romane pe lună și să trăiască în modul lui spectaculos... *Le reclus*, pe care îl reclamă teoreticienii genului (Fréderic Briot, citat mai sus), s-a adaptat ritmurilor și formelor postmodernității... *L'oisivete* nu mai reprezintă o condiție. Vedetele de cinema sau fotbaliștii (campionii memorialisticii actuale) își dictează amintirile și își povestesc viața personală între două călătorii sau două spectacole. Eventual în zilele de vacanță. Motivul plictiselii (*ce sera sortir de l'ennui, s'arracher à la léthargie* – F. Briot) mai poate fi actual, dar nu mai este, în mod sigur, motivul esențial care determină pe cineva să-și scrie memoriile sau să-și redacteze biografia...

Sunt alte rațiuni, mai presante... Dorința de a fi cunoscut, de pildă, de a-și crea o imagine favorabilă (cum se spune în limbaj publicistic) și chiar voința de a câștiga bani (cazul sportivilor sau

a oamenilor de cinema, TV etc.). *Viața* unui individ, bine exploatată publicitar, poate fi o sursă bună de câștig (Monica Lewisky). Vedetele nu-și scriu, de regulă, memoriile, le dictează cuiva, un jurnalist priceput care este la curent cu cerințele pieței (gusturile publicului) sau, cum zicem noi, oamenii de litere, cunoaște orizontul de așteptare. A apărut, în consecință, varianta *cărții vorbite* (interviul) asociată cu fotografii performante. Timpul în care memorialistul se retrăgea, ca Montaigne, în solitudinea unui spațiu intim, departe de zarva lumii, a trecut... Totul se desfășoară acum sub privirile curioase ale reporterului și în anticamera televiziunii... Clauza secretului (clauza confidențialității) dispare în această situație. Ca și aceea a valorii literare propriu-zise. O carte de memorii sau o autobiografie se judecă după numărul de exemplare difuzate, iar difuzarea depinde de scandalul pe care confesiunea îl poate provoca... Cine mai este sensibil la frumusețea estetică a discursului biografic?

Rezumând: imaginea memorialistului înțelept, izolat de zgomotul și furia lumii contemporane n-a dispărut cu totul, dar este serios concurată de imaginea individului de succes, tânăr sau vârstnic, venit din profesiunile la modă, nu cu necesitate intelectuale. Cel care se confesează renunță la câteva clauze (confidențialitate, clauza publicării postume etc.) în favoarea succesului imediat (succesul de imagine) și, dacă se poate, urmat de succesul financiar. Nu recluziunea este strategia lui, nici meditația nu mai este instrumentul său de persuasiune. Nici discreția nu este legea morală la care se închină. Au apărut mijloace noi și, evident, valori noi (viața sexuală, secretele de familie, incidentele vieții personale nu mai sunt ocrotite). Tabuurile au căzut, micul infern al individului, ascuns până acum cu grijă, este exhibat. Soția lui Gide, Madelaine, s-a îngrozit când a citit în jurnalul intim paginile despre viața lor de familie și l-a implorat pe Gide să le elimine. Gide le-a eliminat, dar după moartea Madelainei, le-a publicat, silind morala publică să primească și ceea ce condamnă.

Azi asemenea exigențe se manifestă din ce în ce mai rar. Simone de Beauvoir n-a ezitat să scrie (și să publice) despre

bucuriile ei sexuale de toate felurile. George Simenon notează, în *Memorii intime*, despre infidelitățile, ședințele de „partuze" la care participă, fără să fie îngrijorat de faptul că toți cei implicați în aceste istorii trăiesc (în primul rând soțiile și secretarele sale). Discursurile lui au, de altfel, un destinatar dinainte desemnat: cei patru copii ai săi. Autorul lui Maigret practică alt tip de pedagogie decât cel recomandat (și impus) de genurile biografice tradiționale: o pedagogie care interzice să se interzică atunci când e vorba de plăcerile trupului și de libertățile morale ale individului. Așa că scriitorul povestește, cu lux de amănunte, crizele lui priapice, fugile, revenirile, decepțiile conjugale, cu o sinceritate maximă. Chiar și scriitorii români, de regulă temători de morala publică, dau semne de libertate în această direcție. Ion Negoițescu a lăsat, de pildă, o carte despre copilăria și adolescența sa (*Straja dragonilor*, 1994) în care vorbește cu fervoare de experiențele lui homosexuale... Un fapt greu de imaginat cu 50 de ani în urmă...

Morala acestei fabule este că imaginea memorialistului-„reclus" dispare încet, încet, în timp ce apare tot mai insistent, în orizontul nostru de așteptare, imaginea celui care, confesându-se, se leapădă de toate complexele și doboară toate opreliștile... Memorialistul din faza postmodernității nu mai este, cu precădere, un *pedagog* și nu se mai oferă pe sine ca *model moral* (idealul memorialistului de altădată, el însuși un moralist); este un om de succes, un *vip*, care se oferă ca model de existență, și anume modelul reușitei sociale. Morala lui este, cel mai adesea, de a nu avea o morală... Reflecțiile lui despre viață, când există, nu recomandă înțelepciunea, liniștea interioară, discreția, conjugalitatea tandră și durabilă (valori tradiționale), ci altceva pe care umanismele anterioare le treceau la capitolul negativităților. O răsturnare totală a ierarhiilor interioare și un nou tip de narațiune confesivă.

f. A apărut, după prăbușirea comunismului, un alt tip de memorialist: cel care a trecut prin experiența detenției. Cele mai interesante cărți vin din această direcție, la noi și în alte literaturi.

Fenomenul începuse mai demult, în măsura în care cei care trecuseră prin lagărele naziste sau prin gulagurile comuniste au reușit să-și publice confesiunile (cazul, între altele, al lui Elie Wiesel – *Toate apele se retrag în mare... și Marea nu se umple*). Unele pot fi greu despărțite de operele de ficțiune propriu-zise (cazul literaturii lui Sojenițîn), altele (în fapt, cele mai multe) se leagă de o experiență infernală (detenția). Cel care se confesează a fost martorul (și victima) unei experiențe tragice pe care, acum, o reconstituie fără intenția de a face literatură. Literatura, când apare, iese din forța evocării, din dramatismul faptelor.

Cei care scriu (sau dictează) nu sunt, cu necesitate, scriitori. Anița Nandriș este o țărancă din Bucovina care a fost arestată de poliția sovietică și dusă, cu trei copii, dincolo de cercul polar. A reușit să supraviețuiască și, întoarsă în satul ei, și-a scris amintirile. A ieșit o carte (*20 de ani în Siberia*) excepțională, „frumoasă" prin tragicul și, aș zice, omenia ei. Lena Constante este artist plastic și a stat 12 ani în pușcărie pentru vina de a fi fost apropiată de familia lui Lucrețiu Pătrășcanu, un om politic de stânga devenit, după 1946, indezirabil. Artista și-a notat, după ce a ieșit din pușcărie, impresiile de detenție în două cărți cutremurătoare (*Evadarea tăcută* și *Evadarea imposibilă*). Totul este focalizat asupra acestui moment. Memorialistul nu mai are timp sau nu mai are stare s-o ia de departe, de la strămoși, pentru a ajunge la tragedia existenței sale. La fel procedează N. Steinhardt în *Jurnalul fericirii* (o carte situată la frontiera dintre memorii și jurnalul intim). Este documentul unei convertiri spirituale: evreul Steinhardt trece, în închisoare, la ortodoxie și, după ce este eliberat, se călugărește, mulțumind lui Dumnezeu că i-a dat această încercare (detenția) care l-a ajutat să găsească dreapta credință...

Literatura carcerală, cum îi spune critica literală, este capitolul cel mai bogat și mai interesant din ultimii ani. Un fenomen în plină desfășurare... O citim, în primul rând, ca să cunoaștem și nu din dorința de a afla plăceri estetice. Valoarea estetică apare, când apare, indirect, ca expresie a autenticității, deși – am convenit – autenticitatea nu are, în sine, o calitate estetică. Dar o

poate condiționa în cazul confesiunii. Scriitura țărăncii Anița Nandriș este simplă, naivă, ea nu știe nimic despre text și intertext, nu se apucă să-și povestească nenorocirile pentru a lupta – cum spun teoreticienii genului biografic – contra melancoliei; scrie pentru că vrea să spună, pur și simplu, ceea ce i s-a întâmplat, ei și copiilor săi. Fraza celebră a lui Barthes (*écrire s'est [...] s'instaler dans le refus, la solitude [...] se placer dans ce qu'on appelle maintenant un immense intertexte*) nu are, aici, nici o justificare. Anița Nandriș se instalează, când scrie, într-o istorie abominabilă, irațională pe care încearcă s-o povestească fără nici o retorică. Reușește... Nu-i singura. În cartea de față aduc câteva dovezi în acest sens...

g. Autobiografia presupune, scrie Philippe Lejeune, „un contract de identitate", un contract, altfel spus, al autorului cu sine. Este corect, cu observația că un contract cu sine este, în chip fatal, și un contract (un pact) cu istoria care însoțește mereu sinele. Deosebirea, față de memorii, este de accent. Autobiografia reconstituie formarea unei personalități într-o istorie (*le dehors*) care de cele mai multe ori este ostilă... Ca și în cazul jurnalului intim, nu se apucă să-și povestească viața cine nu are conștiința valorii sale. Așa că nu greșim prea mult când spunem că există mai totdeauna o notă de orgoliu în orice autobiografie. Chiar și atunci când cel care scrie ne avertizează că viața lui nu-i exemplară... Modernitatea ne-a obișnuit deja cu ideea că, în literatură, modestia este o formă subtilă a vanității.

Mai este ceva cu autobiografia în raport cu jurnalul intim și alte forme ale biograficului: ea nu are un destinatar precis (un prieten, un elev, familia), este scrisă cu scopul de a fi publicată. Diariștii se pot scuza: țin un jurnal doar pentru ei înșiși, nu ca să-l publice; amenință chiar că vor distruge într-o zi însemnările lor secrete etc. ... Nimeni nu-și scrie însă viața cu gândul că, după ce încheie narațiunea (după luni sau ani de zile), va arde manuscrisul. Ar fi absurd. Nu, gândul lui este, de cele mai multe ori, să-l publice de îndată sau, dacă nu vrea să-și supere prea mult contemporanii, după moartea autorului.

Destinatarul autobiografiei este, așadar, marele public. De aici decurg mai multe consecințe: 1) autobiografia nu-i o scriere fragmentară, este o scriere compactă, organizată, are un scenariu și manifestă mai totdeauna preocuparea pentru calitatea stilului. Diaristul scrie programatic „neglijent", sfidând regulile literaturii, lasă (ca Stendhal) o greșeală de gramatică pentru a nu strica autenticitatea stilului, în fine, diaristul reia, zilnic, ca Sisif, bolovanul scrieturii și-l cară mai departe (până la următorul fragmente). El redebutează în fiecare zi, își încearcă mereu, ca într-un blestem acceptat, puterile. Autobiografistul programează o carte, are un scenariu, are timp, nu-l silește nimeni, este atent la nuanțe, gândul că va fi citit și judecat cu severitate îi mărește vigilența. Pe scurt, autorul este atent cu stilul său, după cum este foarte atent cu imaginea lui. Imagine de marcă, imagine emblematică. La fel procedează, în fond, și memorialistul, chiar atunci când nu ezită să vorbească de „păcătoșeniile" lui, după vorba lui N. Steinhardt. Jean-Jacques Rousseau a dat, și la acest capitol, un model... Aici, da, scriitura intimă este o instalare în solitudine (solitudinea creației), o instalare în limbaj (în intertext) și poate fi un remediu împotriva sentimentului de bătrânețe, de melancolie, de disperare în fața timpului care nu mai are răbdare...

h. Cât de autentice, sincere sunt memoriile, autobiografiile, eseurile autobiografice, portretele?... Cât pot fi și jurnalele intime. Nu văd o deosebire esențială la acest punct. Un răspuns posibil este: scriitura intimă, indiferent de forma ei, este (pare) autentică, credibilă, sinceră... pe cât reușește limbajul ei să fie verosimil. Ficțiunea verosimilității este și aici determinată... Un semn de interogație în plus în cazul autobiografiei și al memoriilor: fiind scrieri destinate publicului, ele prezintă, în raport cu jurnalul intim, un grad sporit de artificiu... Vor să placă, să fie convingătoare, să rămână în istorie, de aceea sunt elaborate cu grijă. E. Lovinescu are dreptate când spune (într-un interviu publicat în *Adevărul literar și artistic* (14 martie 1937) că memoriile nu au nimic din stilul jurnalului („aruncături de peniță, lavă izbucnită sub presiunea unei emoții, impresii nemijlocite și pasionale");

ele intră de la început, programatic, în sfera literaturii: „literatură meticulos organizată, meticulos compusă ca atare care, după vorba oratorului grec, miroase a untdelemn, adică a aplicație. Pe lângă un joc autobiografic, dar numai de autobiografie spirituală și nicidecum de «fapte», ele fixează o mare galerie de portrete lucrate după toate regulile artei, nu din amintiri, ci «metodică» și nu fără ajutorul «jurnalului» nepublicabil din fundul saltarului".

Câteva precizări. E. Lovinescu a ținut un jurnal intim pe care n-a dorit să fie publicat niciodată. Îi găsea rostul doar ca un *aide-mémoire* pentru redactarea memoriilor. Jurnalul a fost, totuși, tipărit după 1990 sub titlul *Agende literare* și, citindu-l, observăm că, în adevăr, el reprezintă „aruncături de peniță, lavă izbucnită sub presiunea unei emoții" etc. Ca document literar și, altminteri, ca document moral și psihologic, *lava* este interesantă. *Memoriile* reprezintă altceva, o operă lucrată în stilul literaturii sale critice, cu un accent special pus pe portret. O operă de primă mână în cadrele genului. E. Lovinescu unește, aici, cum mărturisește, istoria formării și a acțiunii sale critice (așadar: autobiografia) cu memorialistica literară propriu-zisă și arta portretului pe care o stăpânește magistral. Un exemplu care susține observația mea de mai înainte: în orice carte de memorii există totdeauna și o *temă a povestitorului*. Accentul pus de E. Lovinescu pe ideea *de artă*, de abordare *metodică* a subiectului întărește, pe de altă parte, convingerea că scriitura memorialistică este, poate într-un grad sporit decât scriitura diaristică, mai aproape de scriitura operei de ficțiune. Mai aproape, deci, de literatură. Dacă nu este de-a dreptul literatură pur și simplu...

1. Un gen nesigur în acest tablou al genurilor biograficului este ceea ce se cheamă *romanul autobiografic*, romanul în care cititorul bănuiește că se ascunde autorul de pe copertă și, implicit, naratorul și personajul. Este o speță curioasă, și Thibaudet avea dreptate s-o considere superficială. Nu-i totdeauna lipsită de valoare, dar dă mai totdeauna, la lectură, un sentiment de inconfort din cauza ambiguității în care cititorul este invitat să se instaleze:

e vorba de un personaj fictiv sau de autorul care se ascunde sub un nume de împrumut? Și, dacă este vorba de cel care se povestește (sub alt nume), cât de sincer poate fi naratorul? Un exemplu, apropiat de epoca noastră, ni-l oferă Georges Simenon cu *Pedigree* (1948). El a început să-și scrie memoriile la persoana întâi singular și, trimițându-le lui Gide, acesta l-a convins să le rescrie la persoana a treia... A ieșit romanul, zis autobiografic, citat mai înainte în care regăsim (mai corect: în care prozatorul anticipează) substanța din *Memorii intime* și din jurnalele sale din anii '70... Cine nu cunoaște însă aceste date, citește *Pedigree* ca o operă de ficțiune și, la drept vorbind, așa și trebuie citită, chiar dacă știm că Élise din roman este mama prozatorului, că Désiré e tatăl său și că Roger este chiar el, naratorul și personajul central... (Abilități, travestiri care nu sporesc nici valoarea, nici autenticitatea romanului. Am putea aduce, din literatura română, și exemplul romanului fluviu scris de Constantin Stere: *În preajma revoluției*. Un roman în care autorul și-*a ficționat* biografia, în loc s-o povestească la persoana întâi singular. Critica literară din epocă a lăudat mai mult confesiunea din romanul autobiografic decât ficțiunea din confesiune. Și a avut dreptate.

Romanul autobiografic îmi pare, de aceea, un gen complice și neviabil estetic... Mai aproape de ficțiunea romanescă este o carte ca *Viața ca o pradă* (Marin Preda) care vorbește, fără să se deghizeze, de biografia autorului. Cu adevărat viața lui este „un roman" pentru că prozatorul știe s-o prezinte ca atare. Un *roman indirect*, bineînțeles... O ficțiune involuntară în care, naratorul, scriind despre sine, reconstituie o epocă și inventează un personaj memorabil: un tânăr, pe nume Marin Preda, venit dintr-un sat din Câmpia Dunării și care vrea să pătrundă cu orice preț în literatură. Istoria unui Rastignac rural ajuns la porțile cetății dâmbovițene.

j. Printre speciile pe care le discutăm aici un loc trebuie găsit și pentru *eseul biografic*, neînregistrat ca atare de teoreticienii genului. Cu toate acestea, el există, se dezvoltă, este practicat atât de cei care scriu despre viața lor, cât și de criticii literari

care analizează biografiile, autobiografiile, memoriile, pe scurt: confesiunile celor dintâi. Lăsăm deoparte ultima categorie de scrieri (eseul critic) pentru că nu intră în tema studiului nostru. Să vedem ce se întâmplă cu autorii care nu vor să-și povestească viața *de-a fir a păr*, ci caută s-o interpreteze în stil eseistic subliniindu-i sensurile, simbolurile esențiale. Așa procedează, de pildă, Malraux în *Antimemorii*, *Les Chênes qu'on abat*, *Les Miroirs des limbes* și *Lazar*, confesiuni, scrieri morale și filosofice și, cu precădere, eseuri autobiografice. O formulă asemănătoare utilizează, în fond, și Jean-Paul Sartre în *Cuvintele*, cartea care ar fi trebuit să consemneze despărțirea scriitorului de literatura de ficțiune. Până la urmă a ieșit altceva, și anume o scriere confesivă cu un puternic element romanesc în interiorul unui eseu autobiografic. Altfel spus: un roman autobiografic indirect, o ficțiune autobiografică în care nota esențială este speculația morală și filosofică despre destinul existențial al creatorului.

Nici Camus nu se îndepărtează prea mult, în însemnările sale intime, de acest stil. În genere, existențialiștii (mă gândesc la Simone de Beauvoir) acordă importanță acestui tip de confesiune, refuzând de la început, cum am precizat deja, ceea ce, după o vorbă a lui Malraux, reprezintă „micul maldăr de lucruri murdare" (citat din memorie), adică o cronologie a evenimentelor mărunte și insignifiante. Omul, mai spune el, este *situat* nu prin adițiunea de momente din viața sa, ci prin *experiențele* lui. Malraux respinge, așadar, biografia pozitivistă. Respinge, se știe, și memoriile tradiționale și, când este să-și povestească experiențele, vorbește de ele ca și când ar fi vorba de altcineva: „Biografiile care merg de la vârsta de cinci ani la vârsta de cincizeci de ani sunt false elemente ale experienței mele [...]. *Antimemoriile* refuză cu premeditare biografia. Ele nu se sprijină pe un jurnal sau pe note. Vorbind de factorii decisivi ai experienței mele, regăsesc un personaj și un număr de fragmente de istorie. Povestesc faptele și descriu personajul ca și când n-ar fi vorba de mine..."

Am comentat în alt loc (*Întoarcerea autorului*, 1981) această idee și, în genere, am analizat acolo scrierile intime ale lui Malraux

și biografiile scrise de alții despre scriitorul pe care François Mauriac îl numea „un scriitor mare a cărui grandoare aparține, mai întâi, vieții pe care a trăit-o". Întrebarea pe care mi-am pus-o, citind această propoziție superbă, este dacă viața scriitorului ar mai avea atâta *grandoare* dacă n-ar fi existat grandoarea operei. Dar aceasta este altă problemă.

Rămânem la *antimemorii*, adică la spectacolul unei personalități cu o biografie pe care opera o merită (și invers), în fine, la ideea lui Malraux că, pentru a dovedi că *viața devine un destin* (sau: *viața se transformă într-un destin*), nu trebuie să povestești nimicurile existenței curente, ci să meditezi la experiențele capitale. Să-ți scrii, cu alte cuvinte, nu memoriile, autobiografia, jurnalul intim sub forma unui „mic maldăr de lucruri murdare" (forma tradițională), ci *antimemoriile*, acelea care pot arăta cititorului cum o experiență devine un fapt de conștiință (vechea propoziție a lui Rabelais). Și, dacă acestea sunt scopul și limitele confesiunii, prin ce mijloace poate *antimemorialistul* sau *antibiografistul* să ducă la capăt noua lui experiență (experiența scriiturii, desigur)?...

Malraux nu spune, dar, citindu-i însemnările, vedem că el evită, într-adevăr, intimitățile, micile evenimente, pe scurt: *mica istorie*. El privește de sus istoria sa și privește tot de sus Istoria (cu majusculă) pe care a traversat-o. *Antimemoriile* reprezintă, în fapt, o lungă reflecție asupra existenței autorului și a omului, în genere. Un autor celebru și atipic. Nu-și iubește copilăria, nici tinerețea, nu-și adoră mama, nu-și cunoaște tatăl... *Le fils de l'épicière*, cum i se spune în copilărie, iese din toate schemele, inclusiv din acelea (foarte puternice) ale psihanalizei... Este un personaj aparte în care, zice el odată, se întâlnesc două personaje: unul *pre-suprealist* și altul format de clasicism și crescut în cultul lui Nietzsche (cultul iraționalismului). O alianță care, la prima vedere, poate justifica greu destinul lui Malraux, ministrul lui Charles de Gaulle... El a căutat să armonizeze cele două laturi contradictorii și, citindu-i însemnările intime, observăm că a reușit.

Malraux urmează, în această rezistență a lui față de măruntul biografism, pe Montaigne și, în genere, pe moraliștii francezi. *Eseul biografic* capătă prin el o legitimitate în literatura modernă. Nu este singurul, cum s-a văzut, care substituie confesiunii filosofia și meditația morală. L-am putea cita, în această categorie, și pe Borges (autorul unui *Eseu autobiografic*, 1970), deși lui Borges îi place mai mult să povestească și să-și pună biografia în parabole. Dintre români, cei care dau mai mare extensie reflecției în scrierile lor biografice sunt Petru Dumitriu (*Către un Dumnezeu necunoscut*, *Zero, punct de plecare* etc.) și, din generațiile mai noi, Octavian Paler (*Deșertul care ne rămâne*), un moralist – cum se va vedea – obsedat de mituri.

k. Este de luat în seamă cazul memoriilor în care personajul central nu este cel care scrie (și se confesează), ci altcineva. În ecuația cunoscută (autor = narator = personajul despre care se vorbește), este înlocuit cel de al treilea element: personajul este, acum, *un altul*, un individ din afara confesiunii, naratorul face serviciu de observator și scriptor. El rămâne în umbră în timp ce pe scenă suie o altă persoană, cu mult mai importantă social. Putem cita, în această situație, memoriile Doamnei Françoise de Motteville, publicate în 1723, în cinci volume. Le-am prezentat în amănunt în *Întoarcerea autorului*. Le citez acum pentru a ilustra ideea dinainte: naratorul (camerista Anei de Austria) nu vorbește, cum s-ar cuveni, despre viața ei intimă, vorbește despre regina pe care o adoră și despre intrigile de la Curte... Sainte-Beuve aprecia spiritul ei moderat și inima ei făcută pentru prietenie. Chiar dacă Doamna de Motteville prezintă cam „halandala" lucrurile, după vorba aceluiași critic. *Memoriile* reprezintă, în fond, un mic roman de moravuri, scris de cineva care nu are orgoliul personalității sale și, în consecință, nu dorește să iasă în față. Sunt puține notații despre sine, abundă, în schimb, însemnările despre alții, mai ales – cum am zis – despre Ana de Austria, un model existențial, estetic și moral pentru modesta și devotata cameristă. Ea nu se consideră scriitoare și nici nu-și recunoaște alte merite intelectuale: nu știe decât *Tatăl Nostru*, *Crezul* și *Cele zece porunci*...

A scris, totuși, cinci volume pe care editorii nu le-au uitat. Cititorul modern le parcurge cu oarecare curiozitate, interesat de ceremonialul și intrigile de la Curtea Franței. Pentru cei preocupați de structura literaturii subiective, memorialistica Doamnei Françoise de Motteville reprezintă particularitatea pe care am semnalat-o mai sus: memorialistul renunță de bună voie la ceea ce G. Călinescu numea „vanități de eu" și se transformă într-un cronicar encomiastic al istoriei pe care o observă. „Troica" memorialistică (autor–narator – personaj) pierde, pe drum, personajul central. Nu de tot, căci naratorul, chiar dacă nu se ia în seamă, nu poate elimina total din textul confesiv personajul care este...

l. Ar merita un examen special și formula, amintită de mai multe ori până acum, a *cărții-vorbite*, precum și aceea a *convorbirilor* (cu doi sau mai mulți autori și personaje). Este o formă modernă des folosită pentru a prezenta biografia intimă sau publică a unei personalități (sau, pentru a fi mai aproape de adevăr, a unei persoane *despre care se vorbește* sau, cum se zice în limbaj gazetăresc, o persoană *care trece des la televiziune*). De regulă, este vorba de un jurnalist care pune întrebări și de un individ care răspunde. Formulă simplă, uneori de mare efect publicistic. Ce se schimbă aici în structura scrierii memorialistice este, o dată, *autorul* (nu mai este persoana care se confesează și nu se mai identifică nici cu personajul despre care este vorba), în al doilea rând, dispare *naratorul clasic*. Cel care povestește este, în această combinație, personajul străin invitat în discurs. El devine vedeta confesiunii. În locul autorului tradițional (sub tripla lui identitate) a apărut un *scriptor* care pune întrebări și consemnează ceea ce aude. O schimbare de roluri care face să diminueze enorm prestigiul autorului auctorial, părintele castrator al textului.

m. Am urmărit în volumul al III-lea din *Ficțiunea jurnalului intim* modul în care lumea românească a cultivat și a primit jurnalul intim. Care este soarta memorialisticii, autobiografiei și, în genere, a celorlalte forme ale biograficului? Memorialistica este, se știe, o practică mai veche decât aceea a jurnalului intim. Românii o folosesc de timpuriu, sub o înfățișare sau alta, în

cronicile, notele de călătorie, în însemnările lor pe marginea manuscriselor, în condicele gospodărești. *Memorialul* reprezintă o sinteză a acestor însemnări subiective. El se referă la un moment din existența autorului, de regulă un boier cultivat care *iese în lume*. Naratorul este încă sfios, ca Dinicu Golescu, nu are încă, deplin afirmată și irepresibilă, conștiința personalității sale. De aceea stă în umbra evenimentelor, se minunează de ceea ce vede (ca spătarul Nicolae Milescu), vorbind mai puțin despre viața lui interioară. Memorialistul capătă curaj, ca să punem așa, ceva mai târziu (pe la mijlocul secolului al XIX-lea) când se convinge că reprezintă ceva în această lume trecătoare...

Autobiografiile sunt mai rare, în cultura noastră, din pricini ce ar putea fi determinate. Poate și pentru faptul că românii au acordat totdeauna importanță istoriei și au legat mereu destinul lor individual de capriciile istoriei. Și, desigur, pentru că autobiografia cere un grad mare de subiectivitate și o deschidere maximă a spiritului, lucru pe care românii – crescuți într-o civilizație a prudenței și a pudorii – nu se grăbesc să-l facă. Ei nu au, apoi, biografii fabuloase, au stat multe secole pitiți în locurile lor, la adăpost de urgiile istoriei. Sentimentul că *au ce povesti despre ei* a apărut târziu. De-abia în epoca modernității a apărut și ideea de criză spirituală, esențială într-o biografie scrisă de cel care o trăiește. Un român care îndrăznește să pună pe hârtie asemenea convertiri, traume, căutări este Petru Dumitriu, în circumstanțele unui exil neprielnic pentru el (*Către un Dumnezeu necunoscut*, *Zero, punct de plecare* etc.).

Revenim la literatura memorialistică: în ciuda a ceea ce crede E. Lovinescu (*nu avem o tradiție a literaturii memorialistice pentru că românii, hărțuiți de istorie, n-au avut sentimentul continuității istorice; memoriile cer tihnă, sentimentul durabilității, nu poți scrie despre viața ta fugărit tot timpul de alții* etc.), românii au aflat motive pentru a-și scrie memoriile și, deseori, memoriile lăsate de cei care nu sunt propriu-zis oameni de litere sunt fabuloase. Mă gândesc, dintre cei care sunt mai aproape de epoca noastră, la însemnările lui Constantin Argetoianu, de pildă, pline

de pitoresc și ironie inteligentă. Naratorul lor este un om politic cinic și, în același timp, un bun moralist care își stăpânește bine stilul. Dar nici oamenii de litere nu sunt de ignorat. E. Lovinescu este, el însuși, un clasic al genului la noi, portretele lui din cele patru cărți de memorii sunt extraordinare. Ca și acelea ale lui N. Iorga, cu farmecul lor grecoi și amărăciunile lor biblice. Vine, apoi, generația lui Mircea Eliade și, după ea, generația lui Preda și Petru Dumitriu... până la memorialiștii care au trecut prin infernul detenției....

Se conturează astfel o veritabilă literatură memorialistică, bogată și variată, ce merită a fi studiată separat, ca un capitol al istoriei literaturii române. Există deja câteva exegeze (Florin Faifer, Ion Holban) privitoare la literatura subiectivă (cu precădere la literatura din secolul al XIX-lea). E nevoie de un studiu care să cuprindă fenomenul în totalitatea lui. Este posibilă *o poetică a memorialisticii*? Sau *a autobiografiei*? Există *o retorică* a acestor însemnări subiective separată de aceea a jurnalului intim? În cartea de față încerc, nu să dau un răspuns definitiv, ci *să pun* cititorul în temă. Poate chiar să-i dau câteva sugestii. Criticii români au fost mai atenți la obiectivitatea memorialiștilor, decât la retorica lor. *Memoriile* lui E. Lovinescu constituie dovada cea mai bună. Toți comentatorii lui (de la Camil Petrescu la G. Călinescu) s-au supărat. Și, în consecință, au negat valoarea acestor însemnări, totuși, excepționale prin calitatea portretelor literare. Semn că, atunci când memorialistul și biograful se apropie de actualitate, spiritele contemporanilor explodează.

Există o caracteristică a memorialistului român? O întrebare pe care mi-am pus-o și atunci când am scris despre *diarismul românesc* (volumul al III-lea din *Ficțiunea jurnalului intim*). Răspunsul este același: la prima vedere (prima lectură) nu sare în ochi o notă unică, o însușire care să nu fie perceptibilă și în alte culturi. Câteva accente, da, pot fi depistate atunci când citești pe văicăreții cărturari boieri de pe la începutul secolului al XIX-lea și pe memorialiștii care au trecut prin marile tragedii ale secolului al XX-lea: faptul, de pildă, că memorialistul este un *moralist pătit* (reiau

înadins o vorbă a lui Marin Preda), scrie, adică, despre ceea ce i s-a întâmplat lui; îi place de aceea să mediteze la soarta lumii și să dea sfaturi; este, așadar, pe lângă moralist, și *un pedagog*; rostul lui este să îndrepte o lume rău alcătuită, să facă să piară prestigiul năravurilor proaste, să înnoiască structurile ruginite ale lumii, dar nu în ritmuri prea repezi și nu de tot. Kogălniceanu este un exemplu de curiozitate (pentru ceea ce este) și de prudență în procesul de schimbare a formelor... Memorialistul român este, prin definiție, conservator, deplânge *decăderea neamurilor*, cum zice Brătescu-Voinești, și acceptă progresul cu măsură, cum am spus mai sus. Junimiștii au exprimat, cred, mai bine decât alții acest „conservatorism progresist" o formulă oximoronică potrivită pentru a defini, nu numai o atitudine politică, dar și stilul memorialisticii românești.

n. Ce-ar mai fi? Memorialiștii apar, de obicei, după marile catastrofe ale istoriei. Secolul al XX-lea este, din acest punct de vedere, foarte rodnic: două războaie mondiale, două sisteme totalitare, un lung război rece și o serie interminabilă de revoluții care, în numele umanității, au sacrificat individul. Când a ieșit la lumină și a putut respira liber, acesta din urmă și-a pus memoria și fantezia la lucru și a notat ceea ce a văzut și a pățit. Au apărut, apoi, cinematograful și televiziunea (*culturi ale imaginii*) care au schimbat scara de valori și au impus un alt tip de personalitate (vedeta tânără, atrăgătoare, decomplexată, învingătoare). Ea nu așteaptă vârsta patriarhilor pentru a-și nota sau dicta impresiile și amintirile. Piața le cere, publicul înfometat de senzațional le așteaptă. Strâmbând din nas, bombănind, contestându-le, le citim... Memorialistica postmodernă nu-și propune să facă pe om mai înțelept, își propune doar să-l seducă. O nouă pedagogie se profilează, așadar, în spațiul pe care îl studiem aici: *pedagogia seducției și a rentabilității*.

22 noiembrie 2002

OTRĂVURILE LUI SAINTE-BEUVE

Henri Guillemin publică în *Bibliotheque* 10/18, ca introducere la *Otrăvurile mele*, un portret al unui Sainte-Beuve secret, adică rău, filistin, răzbunător. Este și imaginea pe care și-o formează despre critic mulți dintre contemporanii lui. Frații Goncourt îl înfățișează ca pe un *maître d'hôtel*, Mme d'Agoult îl socotea insuportabil — *moitié Tartuffe, moitié bel esprit Rambouillet*. La 29 de ani Sainte-Beuve poartă o bonetă de bumbac, are burtă (*façon Benjamin Constant — jeune*) și nu privește niciodată omul în față. E scund (1,60 m), are umerii strâmți, nasul mare și bărbia proeminentă. Aerul lui ecleziastic intimidează. Participă la început la bătăliile romanticilor, dar, odată cu vârsta, criticul începe să caute prieteniile utile, frecventează saloanele influente, se amestecă în politică și nu disprețuiește onorurile. Pentru a intra în Academie face vizite protocolare. Ajunge, în fine, academician și senator. E fericit? Paginile intime ni-l arată veșnic iritat. Se ferește să scrie despre contemporani iar când scrie e foarte prudent. Pe tineri nu-i ia în seamă: *să mai aștepte*! Tinerii se cheamă însă Baudelaire, Nerval și n-au răbdare să aștepte verdictul criticului.

Când, în 1926, Victor Giraud extrage din însemnările intime ale lui Sainte-Beuve, sub titlul *Otrăvurile mele*, paginile dure despre scriitorii mari ai epocii, suspiciunea crește. Sunt, aici, judecăți scandaloase despre cei pe care, public, criticul îi lăudase. S-a vorbit atunci — și părerea continuă să rămână — de duplicitatea, ipocrizia fără margini a lui Sainte-Beuve, om cu două

fețe. Sainte-Beuve are, cu adevărat, gura rea, însă din jenă sau prudență se ferește să spună totdeauna public ceea ce gândește. El își îngroapă, cum fac mulți, resentimentele în niște caiete cu rol terapeutic în existența morală a criticului: îl liniștesc și-l purifică. E la mijloc și o filosofie de viață, căci, iubitor de ordine, Sainte-Beuve se teme de tulburările pe care le-ar putea provoca o critică fără măsură: „dacă ne-am apuca să spunem cu voce tare tot adevărul, societatea n-ar mai rezista nici o clipă; s-ar prăbuși în întregime cu zgomot înfricoșător, ca templul Filistinilor sub pasajele periculoase din munți unde nu trebuie să ridici vocea pentru a nu provoca avalanșele". Să ne ferim, deci, să spunem cu voce tare ceea ce gândim...

Însă legitimistul Sainte-Beuve nu-i totdeauna precaut și judecățile lui devin incomode pentru multă lume. Spiritul *fiziologistului* e, spune chiar el, prea penetrant pentru a fi indulgent. Are totuși despre sine opinia că-i un visător, un incorigibil elegiac. *Mon âme pastorale* — scrie el undeva, *j'ai l'imagination élégiaque*. Melancoliile îi vin din uzajul plăcerilor și, sub acest aspect, Sainte-Beuve este un suflet clasic: „*o mare și bună parte* din zilele, chiar din anii socotiți gravi, i-am petrecut în regrete sterile, în vagile dorințe ale așteptării, în melancoliile și lâncezelile ce urmează plăcerii". Plăcerea e în primul rând literară, însă cel ce frecventează pe Teocrit cunoaște și satisfacții mai lumești. Sainte-Beuve e, ca Titu Maiorescu, un suflet sentimental, caută societatea femeilor de spirit și nu evită complicațiile amoroase. Pasiunile lui sunt numeroase (Hortense Allart, Mme d'Arbouville, Frédérique Pelletier etc.), însă una singură i-a marcat viața: Adèle Hugo. O dramă, firește, însă drama nu răzbate deloc în paginile intime. Criticul n-are sentimentul culpabilității. E doar trist că Adèle *n'a plus de coeur, elle n'a jamais eu d'esprit*.

El tratează lucrurile ca un om de lume și tocmai acest spirit filistin irită mai mult la lectura *Otrăvurilor*. Înainte de a vedea pe moralistul necruțător cu slăbiciunile semenilor, descoperim pe omul care se pregătește să se ducă la bal și se consultă în oglindă dacă jiletca îi cade bine sau nu. Despre dragoste crede

un lucru oribil: *l'amour physique est un bon derivatif contre l'engorgement intellectuel. Le tout est d'en user avec mesure. Purgeons notre cerveau, ne le vidons pas, tenons-le libre.* Este mărturisirea unui spirit cinic. Când Mme d'Arbouville dispare, inima lui este, totuși, un deșert.

Acceptă pasiunea, dar pasiunea nu trebuie să-i întunece orizontul spiritual. Cu alte vorbe, nu vrea să se lege la cap. Puritatea rațiunii mai presus de orice. Sainte-Beuve e și din acest punct de vedere un spirit clasic, înspăimântat de ravagiile unei pasiuni incontrolabile. Recomandă unui tânăr prieten să se îndrăgostească de o *grisette* sau o *devotte*, în nici un caz de o *muză*, altfel ar avea surpriza de a descoperi în locul inimii talentul sau, mai bine zis, ambiția de a avea talent. Așadar: *N'aimez pas Corinne*, ceea ce vrea să spună că, în dragoste ca și în artă, *naturalul* este elementul fundamental.

A fi natural și a avea spirit e, pentru critic, o calitate umană ce trece și în literatură. Poezia trebuie să fie conformă spiritului, iar spiritul trebuie să fie natural. Michelet are imaginație, voință, dar n-are *geniu natural*. Nici stilul lui Mérimée nu-i natural, deși are un ce personal, însă fără deschidere spre marea artă și spre *le vrai naturel*. Opinia reținută (când nu este de-a dreptul negativă) despre Hugo, Lamartine, Gautier etc. se sprijină și pe acest argument. Versurile lui Hugo par foiletoinistului Sainte-Beave lucrate îndelung, prea îndelung, au, deci, un aer de artificialitate. Comparația lor cu o plantă cu frunze grase, mari, diforme sau cu flori viu colorate dar fără miros vrea să sugereze că poezia e opera tehnicii, nu a unui spirit natural, inspirat.

Judecata estetică e tulburată adesea de animozități pe care criticul nu le poate stăpâni, cu toate că recomandă în mai multe rânduri necesitatea obiectivității: *un critique, sous peine de s'arrêter et de s'annuler ne peut méconnaître des talents existents, qui font leurs preuves, qui font acte de science, d'habileté, de grâce ou de force. Il doit pendre sur lui et triompher de ses antipathies premières, ou même de ses restrictions théoriques persistantes.* Recomandările sunt sănătoase, totuși Saint-Beuve nu se conduce

totdeauna după ele. În portretele secrete pe care le face lui Victor Hugo, Alfred de Musset, Lamartine, George Sand, Lamennais, Gautier etc. — se observă numaidecât antipatia pentru individul, fie chiar de geniu, care cade în păcatul vanității sau al ipocriziei. Tabloul e deprimant. Hugo, George Sand, Janin au grație, dar n-au delicatețe. Și delicatețea este esențială în creație! Dumas, cu toată vâlva ce se face în jurul lui, nu-i decât un spirit de a patra mână. Victor Cousin e un șarlatan de talent sau (citându-l, aici, cu plăcere pe Béranger!) meritul lui Cousin e acela de a fi lacheul lui Platon. Hugo dramaturgul — *c'est Caliban qui pose pour Shakespeare, âme grossière de barbare énergique et rusé*... Sainte-Beuve folosește și în acest caz cuvântul șarlatan. Victor Hugo șarlatan, demagog, tânăr polifem dezlănțuit! Villemain (*basse et maligne nature*) are un spirit strălucitor. Definiția e de neuitat: *cet Esope a une voix de Sirène, c'est le Thersite des beaux esprits*.

Câtă vreme notația se menține în sfera artei, judecata se poate înțelege. Cruzimea e o expresie a criticii, și Sainte-Beuve are geniul de a ucide cu grație. Însă cel ce se consideră un discipol al lui Bacon tinde să facă o clasificare a spiritelor și clasificarea începe cu o judecată morală. Lamartine e, în viziunea neagră a criticului, un palavragiu: „este omul cel mai puțin deschis, cel mai mincinos dintre oameni; cuvântul lui nu contează, îl uită, îl retrage, îl desminte". Lamennais e *odios* (de câtva timp), sufletul lui Sainte — Marc Girardin — e pur și simplu *sordid*. Michelet, cel fără gust și fără geniu natural, e de-a dreptul insalubru și, prin aceasta, primejdios pentru spiritul public.

Uneori Sainte-Beuve dă amănunte fizice dezagreabile. Théophile Gautier, de pildă, e îmbrăcat cu o jiletcă stacojie, are părul parfumat, figura agreabilă, cu alură aristocratică, dar răsuflarea lui e fetidă. Omul are, probabil, o boală de stomac, și criticul inclement ia acest detaliu spre a trece (curioasă trecere!) la operă: *ainsi, sa poésie, à travers toutes les couleurs et les formes spécieuses, il revient toujours un petit souffle fétide qui corrompt*. Iată un argument puternic în mâinile celor ce contestă critica

critica biografică a lui Sainte-Beuve. Însă criticul nu stabilește, de regulă, asemenea puerile paralelisme. Judecata lui e, înainte de orice, o judecată de gust, iar gustul, înainte de a fi o însușire a spiritului, e o calitate a sufletului. Aflăm în paginile intime ale lui Sainte-Beuve această propoziție extraordinară, reprodusă după Vauvenargues: „*trebuie să ai suflet, pentru a avea gust*", ceea ce înseamnă mai multe lucruri: a avea *suflet* e, mai întâi, a avea caracter, o umoare, adică, favorabilă în fața operei, o statornicie în principii și o disponibilitate morală. A avea *suflet* este, apoi, tot una cu a avea simpatie pentru creație, element de bază în estetica impresioniștilor.

Sainte-Beuve îi precede și în acest punct, după cum îi precede și în ideea, preluată de toată critica modernă, că într-o operă literară criticul se caută pe el însuși. Pictând pe altul, el se pictează pe sine. „Sainte-Beuve — încredințează Sainte-Beuve — nu face un portret în care să se proiecteze; sub pretextul de a picta pe cineva, el își descrie totdeauna propriul profil". Și, pentru a fi mai sigur, el împrumută stilul operei pe care o discută. Un împrumut strategic, pentru a pătrunde mai ușor în secretul cărții și a descoperi intențiile ascunse ale celui ce a compus-o. Căci ținta criticii beuveiene e *ființa morală* a autorului. Pentru a o surprinde în adevărata ei înfățișare, criticul nu disprețuiește nici un mijloc, nici chiar pe acela, în genere neconcludent și dezagreabil, al anecdotei. Geniul incontestabil al lui Sainte-Beuve e de a da anecdotei o valoare psihologică, iar scuza — dacă poate fi vorba de așa ceva — este că el relatează totdeauna cu talent asemenea întâmplări din viața contemporanilor săi.

Otrăvurile colectează, e drept, mai ales fapte defavorabile, acelea ce arată geniile în niște împrejurări scandaloase. Valoarea acestor pagini crude stă mai puțin în ceea ce afirmă, cât în ceea ce ascund: ele spun enorm despre ființa criticului, un mizantrop superior, căzut din când în când în păcatele victimelor sale. Criticul ce se arată, în articole, sigur pe el, penetrant, inflexibil, este în intimitate ros de neîncredere, obsedat de ideea ratării. În dragoste n-a avut decât o singură victorie, în viața lui de toate

zilele n-a fost nici primăvară, nici toamnă: o vară doar *seacă, arzătoare, tristă și dură*, care l-a devorat („*je vis dans une tristesse continuelle et mortelle, sans ombre de joie et sans un sourire*"). Criticul cel mai temut în epocă e, așadar, un om foarte trist, incapabil să se închidă în pasiunea pentru cărți. Spre 60 de ani, se despărțea, cu o glumă amară, de o mică Jenny. Nu mai are decât o singură plăcere (liniștea) și o singură iubire: repausul. *Vinul vechi, cărțile vechi, prieteniile vechi* — în care el văzuse, din oroarea sa față de scăderile contemporanilor, un refugiu sigur — nu-i mai spun nimic.

Otrăvurile nu pornesc, cum s-a spus, dintr-o ambiție nesatisfăcută (ambiția și invidia unui autor de versuri întrecut de alții cu mai puțin spirit, dar cu mai mare talent). Amărăciunea lor vizează condiția umană în ansamblu. Cel ce făcuse cu plăcere caracterologie, ajunge la mizantropie. În cazul lui Sainte-Beuve mizantropia mi se pare a porni, în egală măsură, din conștiința unei nete superiorități și din sentimentul perpetuu al ratării.

1975

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

UN MEMORIALIST CARE NU-ȘI IUBEȘTE SECOLUL ȘI NU SE IUBEȘTE PE SINE: ȘERBAN CIOCULESCU

Există trei modele, trei tipuri de confesiune, zic cei care au studiat în profunzime imensa literatură autobiografică: *tipul oratoric* (Sfântul Augustin), *tipul dramatic* (Cellini) și *tipul poetic sau problematic* (Jean-Jacques Rousseau). Citind *Amintirile* lui Șerban Cioculescu (într-o ediție nouă și cu număr sporit de pagini (Editura Eminescu, 1981) îmi este greu să spun cărui tip/model narativ aparțin. Primele modele sunt scoase din discuție: Șerban Cioculescu nu face apologetică și nici nu are o viață atât de aventuroasă ca aceea a orfevrului florentin. Rămâne Rousseau, modelul memorialisticii moderne, cel care promite să spună totul, binele și răul, despre sine. Puțini însă îl urmează pe această cale, sinceritatea are un capăt, și creatorul modern nu abuzează de ea. De altfel o sinceritate totală nu-i posibilă într-o confesiune. Acolo unde este confesiune este și ficțiune. *A scrie* implică deja o fabulație, *istoria* este mereu concurată și, adesea, mistificată de narațiune.

Un punct, totuși, comun între *Amintirile* criticului și celebrele *Confesiuni*: dorința autorului de a nu-și mitiza personajul. Rousseau spune la începutul celei de a patra *Cărți*: „n-am promis să ofer publicului un mare personaj", dar trebuie să spunem că nu se ține de cuvânt. Coborându-l pe Jean-Jacques, Rousseau nu reușește, în fapt, decât să-i creeze o figură grandioasă. O metamorfoză de care nu scapă, se pare, nici un memorialist.

Autorul *Amintirilor* arată mai multă consecvență și o mai mare severitate față de personajul său. E cel dintâi lucru care surprinde

la lectura. „Nu m-am iubit", zice Șerban Cioculescu la un moment dat, și tot el, cu aceeași cruzime: „eu însumi mi-am fost, din cea mai fragedă copilărie și până astăzi, o decepție; asta m-a ferit de narcisism, de egolatrie, iar mai târziu de subiectivism, în actul judecății de valoare". Cum să judecăm, la rândul nostru, aceste neobișnuite propoziții? Se știe că oamenii de litere sunt vanitoși chiar și atunci când recomandă modestia. Șerban Cioculescu pare a rămâne departe de această simpatică ipocrizie. Nu se laudă, nu se vaită, nu-și idealizează viața, nu evită momentele penibile și nu trece dincolo de o anumită limită de decență. E „rușinos" încă din copilărie și, scriindu-și acum amintirile, nu coboară în micul infern uman și nu spune un cuvânt despre iubirile sau, mă rog, despre stările lui de grație sentimentală. Se ia cu plăcere în râs, mai degrabă apasă pe nota demitizantă, îngroașă liniile antipatice ale portretului. „Prea eram încuiat și cuminte", zice criticul despre copilul care a fost.

Nu-și recunoaște *talentul* (în sens literar) și îndepărtează sistematic ideea de creație din critica lui. Rareori câte o notă lirică se strecoară în *discursul autobiografic* (folosesc înadins un termen care nu place criticului Șerban Cioculescu), iar când apare, autorul nu știe cum să se mustre mai aspru și să discrediteze „dulcegăria strepezitoare". Accentul liric este însă autentic, aici și în alte rememorări ale vieții de altădată. Copilăria este și pentru puțin elegiacul memorialist un paradis pierdut și, descriindu-l, cuvintele se lasă pătrunse, vorba lui, de „ecouri de melancolie": „Paradis pierdut al copilăriei mele, grădină de vis, coborâtă pe pământ, tu mi-ai îndulcit copilăria de orfan sensibil și oropsit, tu mi-ai păstrat voioșia înnăscută, tu m-ai învățat să tac, să visez, să sper, tu mi-ai alinat lacrimile și mi-ai întărit cugetul, pavilionul tău mi-a adăpostit primele lecturi libere, mi-a deschis zările îndepărtatului Western, cu poveștile lui Karl May, cu epopeea Nibelungilor, cu miturile Heladei și ale miezenopții neguroase, tu mi-ai înlesnit evadările și învățăturile vieții, tu ai rodit în mine sămânța tenace, dacă nu și foarte de soi, din care au răsărit voință, simțire și înțelegere".

Șerban Cioculescu nu-și idealizează, cu toate acestea, copilăria, ca Ion Creangă, nici n-o urăște, ca Sartre. N-are psihologia unui frustrat, cum au marii creatori din secolul nostru (de la Malraux la Eugène Ionesco), deși ar avea suficiente motive: rămâne orfan de mic, este crescut de o bunică aprigă, n-are o sănătate de fier și nu este prea simpatizat în familie... Șerban Cioculescu ocolește însă schemele psihanalizei, deși într-un caz, cel puțin, oferă elemente pentru a fi introdus într-un *complex*: relația dintre copilul „cel frumos și cel urât"... Copilul frumos, răsfățat de toată lumea, este Radu, fratele cel mare. Copilul urât este el, naratorul, „decepția" familiei, cel venit în locul unei fetițe așteptate de părinți. Bunica în linie maternă nu-l are la inimă deloc, îl pedepsește cu severitate și-l pune să facă treburile dure ale casei: să spele dușumelele, să meargă la piață, să țină calea lăptăreselor la bariera orașului... Când „fetița" nu se poartă cum trebuie, bunica nu ezită să pună mâna pe băț. Ea este în stare chiar să arunce cu cuțitul, ne încredințează memorialistul. În timpul acesta, fratele cel frumos se joacă, are autoritate printre copii, mă rog, se descurcă bine, se profilează deja ca un învingător în viață. În limbaj psihanalitic, relația dintre cei doi frați se traduce prin complexul *caïnian*.

Șerban Cioculescu nu încurajează însă o interpretare a faptelor în acest sens. Nu-și urăște fratele, nu detestă, cum ne-am aștepta, pe teribila bunică, nu este, în genere, exasperat, strivit de familie ca Gide. Când îi iese de sub condei o frază mai dură: „Goanga" (e numele conspirativ al buncii) „mi-a terorizat copilăria și adolescența", el aduce numaidecât alte amănunte care luminează figura femeii aprige. Terorizanta bunică știe să prepare, ca nimeni alta, ghiveciuri, sarmale, vinete înpănate („imam-baialdi") și plăcinte, ea spune totdeauna ce gândește, nu-și alege vorbele, nu iartă nici o fandoseală în familie. Pe nepotul firav și urât îl suspectează de ipocrizie și-l sancționează, la masă, cu câte un energic dos de palmă. Portretul ei este memorabil în *Amintiri*, mai viu, în orice caz, decât acela al lui Mihai Milloteanu, „bunicul ideal" care-i ia apărarea și-l sfătuiește să rabde toanele tiranului.

Amintirile lui Șerban Cioculescu depășesc mereu sfera familiei, dând informații despre oamenii de altădată. Orașul Turnu Severin, unde memorialistul a copilărit și și-a făcut studiile, este descris pe larg, cu instituțiile, străzile, personalitățile și istoria lui. La acest punct cărturarul întrece pe memorialist. El are informații sigure, citează sursele, corectează pe cei care au tratat același subiect. Sunt pagini admirabile de evocare a lumii provinciale de la începutul secolului, susținute bine de știința istoriografului. Memoriile lui nu evită, de altfel, studiul propriu-zis, comentariul cărților, descripția conceptelor și biografia critică. Omul este întreg aici, neprefăcut, cu o existență ce se desfășoară în umbra cărților. Șerban Cioculescu nu-i, să ne înțelegem, un ascet, nu trăiește numai în bibliotecă, dar biografia lui nu se îndepărtează, niciodată, prea mult de lumea bibliotecii. „Am citit de atunci prea multe cărți", spune el la un moment dat cu sentimentul că n-a făcut bine ceea ce a făcut. Dar nu-i foarte convingător. *Amintirile* lasă să se înțeleagă că literatura i-a adus multe bucurii, dovadă că n-a simțit niciodată dorința s-o părăsească. Viața criticului nu se confundă cu bibliografia sa, dar nu-i deloc străină de istoria cărților pe care le-a scris. Adolescent, viitorul critic citește pe Paul Bourget și chiar pe facilul Georges Ohnet, la 16 ani descoperă pe Schopenhauer, după ce descoperise deja pe Sainte-Beuve, Taine, Renan. Student în litere și filosofie, frecventează seminariile lui Mihail Dragomirescu și este uluit de vulgaritatea unei replici date de celebrul teoretician al literaturii. Când N. Iorga împlinește 50 de ani, Șerban Cioculescu, luat de valul general de entuziasm, se înhamă la trăsura care-l duce în triumf pe marele istoric de la Universitate acasă. Iată un amănunt care ne uimește la un spirit maliții ca Șerban Cioculescu.

Nu-i unicul detaliu care colorează viața viitorului polemist. La un seminar universitar vorbește despre volumul *Plumb* și spune „pur și simplu prostii". Urmează, în paralel, Facultatea de Drept și după un examen reușit, profesorul îi spune: „Dă-i înainte". Nu-i dă, se retrage curând, dedicându-se integral literaturii. Nu-i un spirit comod pentru profesori, are mereu ceva de obiectat, îi plac

enorm scriitorii moraliști. *Eseurile* lui Montaigne este cartea lui de căpătâi. La București audiază, în afara seminariilor lui Mihail Dragomirescu, cursurile lui Charles Drouhet și Ovid Densusianu iar la Paris, unde stă câtva timp, prelegerile lui Joseph Bédier. Câteva portrete universitare sunt remarcabile, între ele acela al lui Ovid Denusianu. Dintre colegi remarcă pe Vladimir Streinu, nedespărțitul prieten. Despre el va fi vorba mereu în *Amintiri*. Este istoria unei prietenii frumoase bazată pe o mare libertate de opinie. Memorialistul îi face de mai multe ori portretul, cu pasiune și ironie cordială. Iată unul dintre ele: „Colegul meu nu purta chica eminesciană din portretul de la vârsta de douăzeci de ani. Părul era însă ondulat, iar portul său mândru, cu capul sus și privirea deasupra noastră, «peste veac», îi conferea acea prestanță pe care avea s-o păstreze până la sfârșit. Asemuindu-l la fizic și la moral cu autorul lui *Făt-Frumos din tei*, îi spuneam Făt-Frumos din Teiu (Teiu-Argeș, satul său natal!) [...] Vladimir Streinu pendula între mari expansiuni juvenile, care-l făceau incântător în societate, și între prelungi închideri în sine, ale unui solitar, neîmpăcat cu semenii săi, uneori chiar nesuferit, distant și disprețuitor. De pe băncile liceului cultiva însă cu savoare controversele literare și estetice pe care avea să le continue la seminariile lui Mihail Dragomirescu și la Institutul de Literatură al aceluiași dogmatic profesor. Debutase de pe băncile Universității cu poezii în revistele din Capitală și de la Cluj. Cultiva marile simboluri cosmice dezolante, spre a-și plimba solitudinea în mod spectaculos romantic, înainte de a descoperi simbolismul francez, de a-i studia ramificațiile și de a trece de la vastele perioade din *Primăvara* (*Sburătorul literar*, I, 32, 22 aprilie 1922) la compuneri strâns supravegheate ale unui lirism avar. Gelos pe independența sa de gândire și doritor să-și impună opiniile, își dezvăluia, în ceasurile de expansiune, plăcerea controverselor pasionate, în atitudini de inspirat și cu un ton fără replică".

Intrând în viața literară, Șerban Cioculescu are ce spune și spune, deseori, într-un stil care incomodează pe mulți. Își crează,

repede, faima de polemist intratabil. Amintirile sunt foarte prețioase sub latura informației și plăcute și altfel, ca literatură memorialistică. Autorul a frecventat cafeneaua literară și face, în acest sens, un elogiu al spiritului „capșist". Actorul Puiu Iancovescu este „capșistul nr.1", urmat de Ion Barbu, Adrian Maniu, Păstorel și alții, printre ei memorialistul însuși, încântat de vorbele de spirit, de farsele, de duelurile verbale din cafeneaua bucureșteană. N-am locul aici să citez portretul lui Ion Barbu și nici protestul pe care poetul-matematician îl semnează, într-o zi, în condica de sugestii și reclamații a instituției. E vorba, evident, de Capsa și de moravurile ospătarilor care sabotează (cuvântul există în text) munca matematicianului retras zilnic aici ca în cabinetul său de lucru. Sabotarea începe cu falsificarea filtrului, fapt plin de grave consecințe... Șerban Cioculescu transcrie înfiptul protest al poetului și dă și alte amănunte despre atitudinea lui războinică în viața literară. Amănunte înveselitoare, unele de un mare haz, ca și acelea despre Păstorel sau despre vanitosul Camil Petrescu. Memorialistul nu ezită să reproducă vorbele usturătoare, cum sunt acelea ale lui „Oscarlambur" (Oscar Lemnaru) care ar fi zis că „Mircea Eliade ne-a hindus în eroare" iar despre Camil Petrescu că „nu e surd, ci absurd"...

De ar fi numai aceste glume, *Amintirile* ar coborî prea mult în anecdotica măruntă. Șerban Cioculescu este însă un spirit lucid, nu insistă, anecdotele nu distrug fondul grav al evocării. Relațiile cu Arghezi sunt istorisite cu un sentiment de admirație aproape sacră dar și cu tristețe față de umorile schimbătoare ale poetului. Are, uneori, severități curioase, ca atunci când vorbește despre bănuitorul Camil Petrescu („n-am cunoscut în toată experiența mea literară un singur autor român atât de sigur — cel puțin în aparență — cum era Camil Petrescu, pe tot ce făcea, spunea și scria, și totodată atât de susceptibil [...] și atât de dornic de publicitate literară cât mai superlativă"...), însă severitățile sunt risipite mai târziu când criticul judecă opera literară. Admirația lui nu mai cunoaște, aici, nici o ezitare. Situația se repetă în cazul lui G. Călinescu care, fiind profesor într-o școală bucureșteană,

nu admite să primească în clasă pe colegul sau Șerban Cioculescu, pe atunci inspector de limbi străine. „Nu-l recunosc ca inspector", ar fi spus autorul *Vieții lui M. Eminescu* părăsind iritat școala. Memorialistul povestește fără mânie întâmplarea bizară în niște pagini de ironie tăioasă: *O inspecție... cu bucluc*. De altfel, observ că școala stimulează talentul literar al criticului. Amintirile lui despre profesoratul la Găești sunt remarcabile ca literatură. Aici cunoaște o gazdă cu „grațiile unsuroase" de care se păzește cu strictețe și, în genere, cunoaște (și descrie) o lume de o mohorâtă patriarhalitate. Trecerea criticului prin acest mediu îi va aduce mai târziu reputația de „găieștinar", termen fabricat de Ion Barbu și folosit într-o polemică răsunătoare în epocă.

Amintirile se opresc prin 1947–1948. Puține date depășesc această epocă. Autorul trece repede peste momentele lui de tăcere critică, atunci când face comerț de cărți „pe picior". Nu știm prea bine cum a evoluat viața lui între *Introducerea în poezia lui Tudor Arghezi* (1946) și *Varietăți critice* (1966), un spațiu de douăzeci de ani. Vagi ecouri răzbat în text. Impresia este că pe măsură ce înaintează în timp plăcerea memorialistului de a povesti scade. Dacă îmi amintesc bine, el a spus odată ca a obosit să-și retrăiască viața. Tulburătoare mărturisire... Ca și observația că, în faza lui de penitență socială, ceea ce l-a salvat a fost — zicea el cu ironie crudă — „vitamina N", adică „vitamina nesimțirii". N-a luat, altfel spus, lucrurile în tragic.

Puține reproșuri se pot aduce memoriilor lui Șerban Cioculescu, bine scrise, cu o ironie, repet, superioară și cu un mare respect pentru adevăr. Nu le-ar strica, mă gândesc, o adâncire a meditației istorice (sever reprimată în carte) și o deschidere mai largă spre dramatismul veacului nostru. Ce gândește un om învățat, un critic de mare reputație, ajuns la vârsta patriarhilor, despre secolul în care a trăit trecând prin atâtea evenimente? Iată ce m-ar fi interesant să aflu în chip mai direct în aceste delectabile *Amintiri*...

1981

*

După apariția acestui articol în *România literară*, am primit o surprinzătoare scrisoare de mulțumire de la Șerban Cioculescu, un critic care avea reputația de a fi răutăcios. I se zice, de altfel, în cercul tinerilor scriitori „Șerban cel Rău". Scrisoarea arată mai degrabă o notă de afecțiune. Când o recitesc azi (după ce am pierdut-o printre hârtiile mele și am recuperat o copie, grație doamnei Simona Cioculescu, nora criticului, căreia îi mulțumesc pe această cale!) observ că scrisoarea are un fond cu mult mai serios decât bănuiam. Este confesiunea aproape tragică a unui mare intelectual dezamăgit de secolul în care a trăit. Dezamăgit, mai ales, de cruzimile istoriei și de *fanatismul* care a înlocuit democrația și omenia. Reproduc mai jos această uluitoare confesiune:

„Iubite Eugen Simion,

Nu știu cum să-ți mulțumesc pentru prea frumosul articol pe care l-ai închinat amintirilor mele, articol generos, asupra căruia nu am a obiecta nimic. Țin să te lămuresc însă de ce te-am decepționat cu privire la deschiderea asupra timpului nostru. Nu sunt, ca mai toți bătrânii, un «laudator temporis acti», dar nici nu mi-l iubesc pe cel de azi. Și iată de ce. Niciând n-a bântuit în lume, ca în veacul nostru, fanatismul și, ca urmare, disprețul vieții omenești (nu mai vorbesc de acela al demnității omului). Veacul a început cu masacrul armenilor de către turci, când nici o putere mare n-a intervenit să pună capăt măcelului. Nu mai e nevoie să apăs asupra crimelor nazismului (nu zic ale fascismului, deoarece Mussolini n-a urmat exemplul lui Hitler). Au trecut de atunci peste 35 de ani și fanatismul mereu «bat son plein».

Am să-ți dau și un exemplu academic. La secția noastră, a XII-a, de Științe filologice, literatură și artă, într-o ședință publică, doi lingvisto-folcloriști au fost programați și au făcut elogiul lui D. Caracostea, cu ocazia centenarului nașterii lui (în 1979). Către sfârșit, intră și Al. Rosetti. La redeschiderea ședinței, cu caracter intim, după retragerea publicului, «cher ami» se ridică și

protestează că a fost sărbătorită memoria unui «criminal de război». Îți dai seama că n-am nici un motiv să-l iubesc pe Caracostea (Caracostea al lui N. Iorga, care l-a adus însă la catedră și l-a făcut academician!). Am luat totuși cuvântul și am cerut voie să încep cu un cuvânt al lui Napoleon, când l-a primit pe Goethe. L-a întrebat atunci:

— De ce nu se mai scriu tragedii?

— Pentru că, Sire, noi, modernii, nu mai credem în fatalitate.

— Cum se poate? Fatalitatea timpurilor noastre este politica. (*Il ne croyait pas si bien dire!*)

Într-adevăr, dacă Revoluția Franceză, am adăugat, a adus mult bine omenirii, aceasta a fost în mare parte anulat de fanatismul ce s-a instalat în lume. Gândiți-vă că pentru câte un caz de eroare judiciară Voltaire agita Europa întreagă și obținea casarea sentinței sau reabilitarea victimei, post-mortem. În vremurile noastre au fost comise acte multiple de genocide și ne mulțumim cu platonice proteste. În luptele civile cad mai multe victime decât în războaiele pe care le-am trăit cu sentimentul groazei. Acum vieţuim sub teroarea bombelor atomice, neutronice etc., iar un al treilea război mondial s-ar solda cu despopularea planetei noastre.

Cunoști răspunsul lui G.B. Shaw la întrebarea dacă bomba atomică ar putea distruge planeta:

— Nu sunt nici fizician, nici chimist, ca să-ți dau un răspuns autorizat. Chiar dacă ar fi așa, aș spune că nu-i nici o pagubă, pentru că niciodată universul nostru n-a cunoscut ca în zilele noastre atâta decădere.

Poți fi de altă părere. Ești încă tânăr. Vârsta D-tale este aceea a optimismului. Mă poți crede un «catastrofic». Nu sunt, dar nu pot iubi acest secol, scăldat în sânge nevinovat. În mizerie, boală și ignoranță. «Explozia invențiilor științifice» și progresul tehnicei nu merg la pas cu progresul moral — despre care nici nu se poate vorbi. L-am ucis pe Dumnezeu și am pus în locul lui Macabrul fanatismelor politice.

Iartă-mi poliloghia. Te îmbrățișez. Fii sănătos și vesel. Păstrează-ți optimismul. Eu îmi aștept «subitul», ca o eliberare din coșmarul veacului.

Șerban Cioculescu

P.S. Am uitat să-ți dau epilogul ședinței academice.

După ce am povestit scena cu răspunsul lui Napoleon, am adăugat:

— Ce crimă a comis Caracostea? A fost ministru în cabinetul Gigurtu. N-a făcut parte din nici un cabinet de război. Te-a înlocuit pe d-ta, scumpe coleg Rosetti, la direcția Fundațiilor Regale. Pe mine și pe colegii mei critici, cu excepția lui Perpessicius, ne-a «suspendat». Astea-s crime? Și chiar «Crime de război?»

Rosetti nu m-a onorat cu nici un răspuns. Era și aceasta un mod de recunoaștere că greșise.

Lui «cher ami» nu-i șade bine în postură de fanatic..."

5/12.1981

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

MORALA „OMULUI ÎNVINS"

Recitesc două din cărțile lui Panait Istrati, mai puțin cunoscute de marele public: *Trecut și viitor* (București, 1925) și *Confession pour vaincus* (inclusă în volumul *Vers l'entre flamme*, Paris, 1929). Nota lor comună este încercarea de a defini o *etica a înfrângerii*, care, voi încerca să dovedesc, este o altă formă de a vorbi despre *etica omului revoltat* pusă în discuție de toți marii neliniștiți ai secolului nostru, de la Malraux și Camus până la W. Reich și *noii filosofi* de azi. Prima carte (subintitulată *pagini auto-biografice*) apare într-un moment favorabil pentru Istrati. Să recapitulăm datele: în 1921 (3 ianuarie) tentativă de sinucidere la Nisa; în 1923 apare *Chira Chiralina* în revista *Europe*, iar în 1924 povestirea se tipărește separat urmată de *Moș Anghel*; articole entuziaste în presa franceză. Romain Rolland îi dă o definiție („Un Gorki balcanic") și definiția prinde. Istrati începe să fie cunoscut, e tradus, călătorește mult, ține conferințe, scrie alte povestiri. În 1925 scoate o nouă carte, *Prezentarea haiducilor* și, în noiembrie (același an) pleacă spre România. Acum i se tipăresc, în limba română, paginile autobiografice citate înainte, însoțite de o notă a editorului în care recomandă pe „acest mare literat român" și o scrisoare a prozatorului în care își apără „dreptul de a fi scriitor român" și explică decizia lui de a-și traduce (rescrie) povestirile în limba română.

Cartea cuprinde două narațiuni propriu-zise (*La stapân*, *Căpitan Mavromati*) și un număr de articole despre moravurile

literare și gazetărești, amintiri, note polemice, reflecții despre crezul său politic și literar, scrise, toate, în acel stil specific lui Istrati, care amestecă biografia cu ficțiunea. Un *stil al implicării*, l-am putea numi, sau *stilul asumării patetice*. Totul devine confesiune, cunoașterea începe de la un anumit grad al *trăirii*, nimic nu are preț dacă nu este *pătimit*, rațiunea fără inimă nu fabrică decât *dogme* și *dogma* este, se va vedea, dușmanul de moarte al lui Panait Istrati. Cuvântul de ordine al scriitorului este *sinceritatea*. Da la „a fi sincer" începe totul: viața și opera. Istrati nu ara cunoștință de diferența dintre *eul profund* și *eul social*. În buna tradiție a secolului al XIX-lea, el crede că *opera* nu înseamnă nimic fără o *existență* mare, adică trăită în suferință, *pătimită*. Valoarea operei începe acolo unde începe să se reveleze sinceritatea ei. În aceste condiții viața unui scriitor poate egala sau chiar întrece opera scriitorului. Panait Istrati îmbrățișează cu ardoare această veche idee fără să țină seama de avertismentul criticii din epoca sa: „viața unui artist sentimental, pasionat, și care mai ales a trăit așa cum am trăit eu, e adesea atât de pasionantă ca și opera lui. Uneori chiar o întrece în interes, dacă artistul rămâne sincer, și dacă scrie nu ca să satisfacă curiozitatea bolnavă a cititorului sătul și blazat, ci ca să se vadă până unde a fost legată de omenești slăbiciuni ale vieții, cât a luptat cu ele, cum a învins sau a fost învins"... Nu comentez acest fragment. El cuprinde un adevăr și mai multe prejudecăți, ușor de sesizat. Mă interesează doar *etica* pe care vrea s-o exprime acest scriitor care nu se joacă, în nici un caz, cu vorbele. Reținem un prim element al ei (e drept, nu foarte original): sinceritatea actului artistic și sinceritatea actelor de existență.

Istrati aduce, apoi, în discuție ideea de *prietenie eroică*, de *iubire eroică de viață*. Personajele pe care el le-a creat și pe care, acum, le comentează au o notă asemănătoare; pun prietenia mai presus de orice și poartă prin lumea largă „crucea crimei de a fi iubit prea mult viața". De aici vine tragedia lor. Dar și libertatea lor, care este valoarea supremă a omului. „Sunt gata să iubesc orice om liber", scrie Istrati. Numai omul liber poate fi un prieten

bun, iar prietenia aste superioară artei: „mulți artiști sunt în stare să facă artă, puțini știu să fie prieteni. Și eu voi crede mereu că prietenul e cel mai mare artist al inimei omenești prietenoase"... Prozatorul amestecă, e limpede, categoriile, și vede (gândește) lumea în două nuanțe: lumea este formată din *învinși* și *învingători*, lumea este egoistă și artistul trebuie să ia partea celor învinși: „artistul, mai ales, trebuie să se afle în fruntea învinșilor și să facă din arta sa o armă, din succesul său o înfrângere și din bucuria sa o suferința"... (nota e din mai 1925).

Nu este o filosofie complicată în aceste însemnări și nici o etică originală. E doar o credință pe care Istrati, ieșit dintr-o criză de disperare și aflat, când notează aceste gânduri, în plin succes literar, o formulează în termenii lui. Și termenii lui sunt, încă o dată: *sinceritatea*, *prietenia eroică*, *iubirea de viață*, *omul liber*, *omul uman*, *vagabondaj eroic*, apărarea omului învins. Din solidaritate cu cel din urmă artistul să facă, creștinește, din succesul lui o înfrângere și, s-a văzut mai sus, din bucuria lui o suferință. „Să fim învinși până n-o mai exista cuvântul *învingere* și *învingători*", spune el, împăcând revolta socialistă cu mila creștină. Este un concept etic în aceste reflecții comune? Este, în orice caz, opțiunea pentru o etică a artistului care se implică și nu poate trăi decât implicat în existența *celor învinși*. Istrati pune un patetism și o consecvență neobișnuită în a susține aceste idei cunoscute de mult și, mai ales, pune viața și opera sa în sprijinul ideilor pe care le acceptă. Nu are și nici nu caută instrumentele teoretice pentru a defini o *morală*, dar are forța de a transforma o morală comună într-o practică politică și literară care conferă înfrângerii o notă de eroism.

Această nuanță se vede mai bine în *Confesiunea pentru învinși* din 1929, scrisă în circumstanțele cunoscute și cu consecințele iarăși cunoscute. Marcel Mermoz a publicat în 1980 dosarul „Cazului Istrati", iar în anii din urmă Alex. Talex și Mircea Iorgulescu (acesta din urmă într-o carte admirabilă, *Spre alt Istrati*, prima dintr-o serie) au adus elemente noi privitoare la poziția scriitorului care, înfrânt încă o dată în așteptările sale,

lovit din toate părțile, negat și de prieteni și de dușmani, hotărăște „să nu mai adere la nimic". Din *Confesiunea* din 1924 și din scrierile ulterioare (inclusiv din corespondența cu prietenii săi) se poate deduce că, în această renunțare, e o mare ardoare și o neînduplecată revoltă. Să reconstituim în două-trei rânduri scenariul epic al călătoriei și, implicit, scenariul unei mânioase suferințe. Pleacă în voiaj „beat de viață, de suferință, de speranță" (formulă neobișnuită de existență: *suferința* între extaz și speranță!) și caută *omul uman*, încrezător și prietenos, în fine, *fratele*. Nu omul măreț, eroic, omul gorkian, ci „omul cu fața arsă de dorințe, brăzdată de neliniști, [...] de generozitate"..., fructul bastard (ca și el, autorul) al unei lumi frumoase și, în aceeași măsură, păcătoase: „Din nenorocire sunt acest bastard care unește conștiința omului de bună-credință cu setea de justiție a masei căreia aparține [...]. "... — scrie el.

Poziție incomodă, conștiință neliniștită, caracter inflamabil: Istrati va intra mereu în conflict cu birocrația, indiferent de natura ei, va lua apărarea omului lovit și, în numele unui „fericit ideal", va cere ca pe pământul locuit de oameni să domnească justiția și prietenia. Când ajunge la Moscova caută să-l vadă pe Gorki și, primindu-l, autorul *Azilului de noapte* nu scoate un cuvânt. Descoperă într-o zi un cretan, Kazantzakis, și are sentimentul că a aflat Prietenul de care are atâta nevoie. Trece printr-o confruntare dură cu gândirea și practica dogmatică (afacerea Rusakov–Victor Serge) și se hotărăște să dea totul în vileag. „Fiți blestemați — zice el — politicieni și dogme."

Rămâne un *revoluționar sentimental*. Mai târziu, când Barbusse și alții îl atacă în chip brutal și-l denunță ca „haiduc al siguranței", Istrati nu-și schimbă ideile, dar declară că „nu mai crede în nimic", că este un om singur, „viața nu-l mai interesează, a trăit totul, a cunoscut totul, a iubit totul, a gustat totul"; nu mai crede nici în forța artei, este o profesiune ca oricare alta, poate mai ignobilă ca altele căci înșală pe omul sincer (dintr-o scrisoare către Ernst Bendz, 1931). Reia aceste idei, într-o formă mai organizată, în articolul publicat în *Les Nouvelles Littéraires* (8 aprilie

1933), intitulat *L'homme qui n'adhére à rien*. E un document uman și artistic de cea mai mare importanță. Documentul, întâi, al unui om care rămâne singur, după ce, câteva decenii în șir, a apărat cauza umanității. Este, apoi, documentul unui creator care părăsește nu un ideal, ci o practică instalată în numele idealului (birocrația represivă). Toată etica *omului care nu aderă la nimic* este determinată, în fond, de relația dintre individ și mecanismul socio-ideologic. Istrati nu acceptă ca individul să fie strivit în numele unei rațiuni ideologice și nu acceptă cu nici un preț ca, într-un mecanism social, individul să-și piardă identitatea („toți cei care vor să facă din om un animal de turmă sunt asasini").

Optează, în consecință, pentru o morală a singurătății și non-acțiunii; „eliberarea omului prin refuzul de a adera la ceva". Este lesne de observat însă că a *nu adera la nimic* înseamnă, în fapt, a adera la o morală care-și revendică un mare privilegiu: a fi tu însuți, a fi cu tine însuți. Roger Dadoun observă just (*Cahiers Panait Istrati*, decembrie 1985) că practica nonaderenței este provocată de o mișcare mai profundă: „aceea care permite subiectului să dezadere, să se dezinvestească, să se deslipească de obiectele sale, să ia astfel distanță, în așa fel încât mișcarea devine, într-un anumit sens, propriul său obiect și, dacă paradoxul nu este prea șocant sau prea subtil, ea devine aderență la sine însuși ca non-aderență". Este, desigur un paradox, dar unul dintre acelea care sugerează complexitate și, totodată, vulnerabilitatea spiritului independent. Etica omului învins, a omului care nu aderă la nimic se transformă, cum spuneam la începutul acestui articol, într-o etică a omului revoltat împotriva unei practici sociale care sacrifică omul de dragul unei abstracțiuni. *Omul învins*, omul istratian, și-a pierdut, poate iluziile, dar nu și-a părăsit credința și anume: că nimic pe lume nu poate justifica suprimarea, martirizarea individului. Iată morala scriitorului care, în disperarea cea mai adâncă, are tăria să-i scrie lui Romain Rolland: „este îndeajuns un om drept pentru ca Frumusețea să existe".

Malraux propunea, în aceeași epocă, soluția omului care dialoghează cu istoria și o domină pe măsură ce o cunoaște. Venit

din altă lume și trecând prin altă aventură (mult mai profundă și infinit mai tragică), Istrati vine cu soluția, îi putem zice, *angajării pasionate în neangajare*. Aceasta înseamnă: omul este mai presus de orice sistem, omul este o ființă care suferă pe pământ și creatorul lucid trebuie să fie, cu orice preț, de partea lui, omul este făcut pentru libertate și prietenie (valori supreme în etica istratiană) și, când vede că toate acestea nu sunt posibile, omul trebuie să se retragă într-o singurătate mândră și inflexibilă: „Sunt un om singur" vrea sa spună: singur cu credința mea. „Idealismul eroic" (morala omului învins) reprezintă o altă variantă a moralei omului revoltat: morala omului care judecă revolta și o împiedică să devină un sistem represiv. A nu adera la nimic înseamnă, în fapt, pentru Istrati, a nu adera la ceea ce mistifică spiritul pur al revoltei.

*

Cum au primit jurnaliștii și scriitorii români *morala omului învins* și pe apostolul ei contestat de o stângă europeană (varianta prosovietică) oarbă și fanatică? Presa obedientă a răspândit numaidecât imaginea unui fost scriitor devenit „haiduc al siguranței"... Când Istrati a început să publice în *Cruciada Românismului*, acuzația că prozatorul „a trecut la extrema dreaptă" n-a întârziat să vină. Dar, curios, adevăratele ziare de extremă dreaptă nu se grăbesc să-l accepte, nici ele, pe Istrati. Prozatorul rămâne, astfel, până la sfârșit, între două câmpuri ideologice, două extremisme, două fanatisme totalitare. E destinul lui... și Panait Istrati și-l acceptă cu demnitate... Totuși, au existat semne de iubire pentru „fratele Panait". Acestea au venit de la scriitori. Marele Sadoveanu îl revendică pe Istrati ca „fiu al acestui pământ". Alt prozator, Camil Petrescu, se arată interesat de „fenomenul Istrati" și în trei articole scrise între 1930 și 1935 (și adunate în cartea *Teze și antiteze*, 1936) îl analizează cu luciditate. Merită a fi citate aici câteva din ideile lui Camil Petrescu pentru că el reprezintă o categorie importantă a inteligenței

românești din această epocă și anume aceea care mizează nu pe valorile politicii, ci pe valorile inteligenței (noocrația). Camil Petrescu recunoaște, întâi, câteva lucruri: 1) Panait Istrati este un mare prozator; 2) este un scriitor român „nu numai pentru că el însuși se simte legat de pământul acesta cu atâta frenetică pasiune, dar și pentru că în ce e mai bun, în acea profundă îndurare omenească din scrisul lui, ne recunoaștem"; 3) Panait Istrati a fost de un nepreţuit folos propagandei românești, arătând străinătății că „există o energie creatoare de artă românească".

În ceea ce privește atitudinea politică a lui Panait Istrati, Camil Petrescu este de părere că ceea ce s-a întâmplat (așa-zisa „trădare" a revoluției și refuzul prozatorului de a mai adera la ceva, bănuiala că el a alunecat pe poziții naționaliste) confirmă avatarurile altor intelectuali europeni amenințați de două extreme politice: „e avatarul tuturor muncitorilor intelectuali, amenințați când de Scylla socialistă, când de Carybda șovinistă, în cazul când nu se mulțumesc să declare că *nu aderă la nimic* și să accepte cu recunoștință și aplicație resturile bucătăriei burgheze. Și stânga și dreapta au pericolele lor, au exagerările lor, pretenții și obligații care, în mod inevitabil, ulcerează conștiințele vii, inteligențele care nu vor să se trădeze pe ele însele... Suspectați și permanent jigniți de muncitorii manuali, sufocați de comandamentele excesive ale naționalismului, muncitorii intelectuali care au trădat imperativele intelectualității trăiesc o dramă fără glorie și fără puncte de sprijin moral. Acestor oameni li s-a oferit, încă de acum zece ani, calea mai modestă poate, fără spaliere de armate roșii, ori de cămăși negre, dar organic onestă, a unei politici a muncii intelectuale. Au contestat-o prin tăcerea lor crâncenă, au evitat-o din vanitate măruntă și astăzi sunt amețiți de «directele de stânga» și «directele de dreapta» cu care sunt plesniți succesiv de către celelalte categorii politice. Altă pagubă nu e... Dar mai ales nu e altă soluție decât organizarea socială pe baza directivelor principiului de intelectualizare".

Concluzia lui Camil Petrescu privitor la cazul Panait Istrati este limpede: intelectualii n-au altă șansă decât în cadrele

noocrației. Pentru tânărul și nihilistul Eugen Ionescu (*Reporter*, II, nr. 45–46, 14 noiembrie 1934), Istrati este un romantic întârziat, eroul său (Adrian Zografi) este un „pur aristocrat" (un posibil model este eroul „visat de Caryle"), prozatorul ar manifesta în *Biroul de plasare* un pesimism față de oameni care sunt, în genere, răi...

Să citățm și opinia altui scriitor din generația tânără, Mircea Eliade. La moartea prozatorului publică în ziarul *Vremea* (25 august 1935) un mic eseu (*Destinul lui Panait Istrati*) în care examinează cu simpatie și luciditate destinul acestui „mare scriitor". Ideea lui este, ca și aceea a lui Camil Petrescu, că cine aderă la o atitudine politică militantă nu mai poate pretinde să rămână un spirit liber. Istrati ar fi făcut „greșeala" de a-și mărturisi public erorile. De aici i se trage acuzația de renegat și așa se explică valul de injurii răspândite de ziarele franceze de stânga sau tăcerea semnificativă pe care o arată, la dispariția scriitorului, majoritatea ziarelor politice românești. Din această experiență dureroasă, Eliade scoate o morală: „Mi se pare semnificativ destinul acesta al lui Istrati. Dacă el n-ar fi «aderat» – ca om și ca scriitor — unui partid politic, poate opera i-ar fi fost mai împlinită și viața mai puțin sfârtecată de inutile cruzimi. Singura și marea armă a oricărui scriitor este independența sa față de orice formație politică; este conștiința misiunii sale spirituale și naționale. Fără să știe, și copleșit de omul Istrati, scriitorul Istrati și-a trădat întâi misiunea față de sine și de opera sa. Cealaltă «trădare» (care era o încercare de reîntoarcere la autonomie, la libertate, la critică), față de comunism, a fost mai puțin gravă. Istrati și-a primit pedeapsa pentru cea dintâi. Un scriitor atât de mare cum era el putea servi orice cauză neintegrându-se nici unei doctrine politice, nemilitând în nici un partid de luptă politică. Omul a biruit scriitorul. Istrati a uitat că cel mai mare bine pe care îl poți face oamenilor nu-l poți pregăti decât singur și în libertate. Destinul s-a răzbunat; destinul care nu îngăduie ca inteligența, geniul și forța creatoare a unui scriitor să se risipească în alte munci decât cele ale spiritului".

Ar merita un comentariu special ideea lui Eliade despre independența spiritului creator și „trădarea" (față de artă) a lui Panait Istrati. Nu este locul potrivit. Este, de altfel, o temă des abordată în epocă: tema creatorului care trebuie să rămână sau nu, în vreme de confruntări politice, în „turnul de fildeș" sau să se amestece în treburile cetății. Cum se vede din textul citat, Mircea Eliade este, acum (1935), împotriva integrării artistului într-o doctrină politică. Peste câțiva ani, va părăsi însă această poziție și, pe urmele profesorului său, Nae Ionescu, va manifesta simpatie pentru o grupare politică de extremă dreapta. De atunci, chiar și azi (după 70 de ani), va fi mereu judecat pentru acest gest de tinerețe fără a mai lua în considerare opera pe care a scris-o. Ca și Panait Istrati, de altfel.

Dar să revenim la opera lui Istrati și la atitudinea scriitorilor români față de ea. Cei mai refractari au fost, trebuie să spunem, criticii literari. Cu mici excepții, ei n-au acceptat ideea că Panait Istrati aparține literaturii române. E. Lovinescu nu-i menționează numele în mica *Istorie* din 1937, iar G. Călinescu justifică eliminarea autorului *Chirei Chiralina* prin rațiuni lingvistice: „Cu toate că Panait Istrati a dat și versiuni române ale operei sale franceze, el nu va fi niciodată scriitor român deoarece versiunilor le lipsesc spontaneitatea și traducția aceea servilă a idiotismelor ce fac în franțuzește efect exotic. Și, lucru care trebuie să dea de meditat emigranților, istoriile literare franceze îl igonorează și ele".

Argumentul nu-i serios: povestirile franțuzești ale lui Panait Istrati, transpuse de el sau de alții în românește, sună bine, plac la lectură, la drept vorbind sunt excepționale prin culoare și mișcarea epică rapidă. Panait Istrati este un *povestitor* înnăscut, putem spune chiar un mare povestitor din ramura balcanică a prozei noastre, în linia unui romantism crepuscular și liric. Dacă narațiunile sale, fabuloase, nu sunt consemnate de istoriile literare franceze, nu-i un motiv să nu le revendicăm noi. Mai ales că Panait Istrati are și o operă scrisă direct în limba română... Ea așteaptă, ca și opera franțuzească, să fie citită și analizată estetic, independent de „trădările" morale și politice care i se reproșează.

Panait Istrati rămâne și după moartea lui un subiect deschis în presa românească. În 1941, în plină dictatură militară, o revistă scrisă de tineri (*Albatros*) îi dedică un număr. Redactorul-șef, Felix Adam (nu altul decât Geo Dumitrescu), scrie despre „Panait, fratele omului", conștient că gestul lui de a-l actualiza pe profetul umanitarismului nu are nici o șansă într-o epocă de „bogomilism fanatic și irațional"... După al doilea război mondial, Istrati a intrat din nou în umbră multe decenii. După 1964 a revenit, fragmentar, în discuție și de-abia în ultimii ani a început să se vorbească într-un mod mai obiectiv despre biografia lui Panait Istrati și morala omului învins. Să sperăm că a sosit, în fine, timpul să spunem adevărul integral despre, probabil, primul scriitor „disident" european.

1993

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

PACTUL AUTOBIOGRAFIC. PACTUL MORAL. *VIAȚA CA O CORIDĂ* — OCTAVIAN PALER

Viața ca o coridă nu-i propriu-zis o autobiografie, nu-i nici o carte de memorii. Este o confesiune și un șir de eseuri despre confesiune în care regăsim temele cunoscute ale autorului: relația dintre literatură și adevăr, angajarea spiritului și conformismul tăcerii, esteticul și morala esteticului etc. Prozatorul le tratează acum într-o manieră mai liberă, amestecând speculația cu evocarea, miturile cu faptele de ordin biografic. El nu vrea să-și *scrie* viața, vrea s-o înțeleagă în funcție de câteva repere. Și reperele duc, în cele din urmă, la marile mituri. Așa se face că în *Viața ca o coridă* (Editura Cartea Românească, 1987) e vorba, din nou, de labirint, de Oedip, de Don Juan și Don Quijote, de felinarul lui Diogene, de Inchiziție și de Seneca, maestrul spiritual al lui Nero...

Justificarea este că omul care se confesează este scriitor și viața scriitorului este, într-o bună măsură, viața ideilor și viața modelelor sale. Valéry spune că omul care scrie nu este niciodată singur. Octavian Paler vrea să dovedească faptul că omul care se confesează, când se întâmplă să fie scriitor, este supravegheat de mituri și caracterul său este, în fond, destinul său. *Pactul autobiografic*, de care vorbesc naratologii, este dominat în confesiunea lui Paler de un *pact istoric*, iar pactul istoric este, în esență, un *pact moral*. Confesiunea devine în acest fel o meditație despre viață, înțeleasă ca o confruntare teribilă, și despre responsabilitatea celui care, scriind despre sine, este obligat să propună un model de viață. Ce mai rămâne în acest caz din autobiografia

tradițională, din însemnările intime, din culoarea istoriei, în fine, din accentele acelea subiective care constituie farmecul și, adesea, precaritatea genului biografic? Rămâne frumusețea speculației și, încă o dată, rămâne încercarea unui spirit lucid de a-și înțelege viața ca destin. Mai rămâne, în fine, sinceritatea confesiunii, aceea pe care o prețuia enorm Baudelaire și o socotea indiciul unei posibile capodopere („Dacă am avea curajul să scriem o carte cu viața noastră, cu condiția să fim absolut sinceri, am face o capodoperă"). Modelul Malraux este vizibil...

Octavian Paler își imaginează viața, înainte de orice, ca o *coridă*. Asta vrea să spună, fiesta, toreadorul, taurul furios, distanță mică între glorie și moarte și, mai ales, singurătatea luptătorului. Dar o singurătate care se confesează nu mai este singură. Orice confesiune este, din această cauză, o soluție de existență, o încercare de a învinge *Răul*, *Iubirea* și *Moartea*, cele trei fire care intră în urzeala Coridei și despre care vorbește de mai multe ori eseistul. Firele unei vieți sunt, desigur, mai numeroase și mai încâlcite, și e o mare iluzie să încerci să le descurci pe toate. Octavian Paler încearcă, totuși, și confesiunea lui dură propune câteva idei de a trăi moral, ca scriitor, într-un secol în care inchizițiile laice au nesocotit de multe ori morala.

Cartea are un scenariu simplu: un narator („Octavian Paler, specialist în paradisuri pierdute") stă de vorbă cu prietenul Marcel, spirit sceptic, hotărât să rămână departe de rău și să nu încerce puterea suferinței. Când se îndrăgostește, Marcel se îndrăgostește de Cecilia Metella, frumusețea care se preface în pulbere, iar când scrie arde manuscrisele, căci, zice el, nimic nu este atât de perfect și trainic încât să merite a fi propus eternității.

Cel care se confesează are alte idei despre existență și cultură și, luând ca pretext propria biografie, încearcă să le explice. S-a născut într-un sat de lângă Făgăraș, a ieșit, cu alte vorbe, dintr-o „discreție milenară". Țăranii vorbesc puțin și au un cod de existență de la care nu se abat. Copilul trăiește într-un mit, apoi iese din el și, acum când se uită în urmă, vede că mitul i-a călăuzit viața. Nu poate vorbi despre el decât în limbajul gravității.

Copilului îi place să se joace, dar jocurile lui sunt uneori stranii. E fascinat de foc și, într-o zi, e pe cale să dea foc casei. Curăță tulpinile pomilor din grădină pentru că trunchiurile albe sunt mai frumoase. Îi e frică de lupi, dar mai tare îi e frică de câini. Mama este religioasă și, când se roagă seara, tatăl o ironizează ca Ilie Moromete pe Catrina: „Lasă-l, că s-a culcat și el" (e vorba, firește, de Dumnezeu). Când ajunge la școală (la București), copilul din Lisa se adaptează greu, caută singurătatea și descoperă plăcerea de a citi.

Elementele epice sunt puține în *Viața ca o coridă*, naratorul fuge mereu în eseu, așa încât este mai ușor de reconstituit din cartea sa o viață a ideilor decât, propriu-zis, o biografie memorabilă. Școlarul e studios și recalcitrant, studentul stă în Ferentari și urmează trei facultăți, audiază cursurile lui G. Călinescu și Tudor Vianu, scrie, noaptea, pe furiș, versuri, eseuri și un roman, apoi le pierde... Hotărăște, atunci, să nu mai scrie literatură și se ține de cuvânt până la 44 de ani...

Se înțelege din aceste puține date concrete că Octavian Paler refuză, în continuare, să-și povestească viața, vrea doar s-o analizeze în lumina fantasmelor sale: fantasmele unui intelectual lucid, trecut prin multe, nemulțumit de sine, decis să nu-și idealizeze viața. Își face un portret, dar, încă o dată, portretul moral trece rar dincolo de un număr de concepte. Este „un om de răspântie", adoră marea și căldura, anotimpul lui e vara, este grav și dornic de tandrețe. I se pare a fi un sentimental care se supraveghează, e suspicios și nu are nici o prețuire pentru zeflemea, viciul național. Este un spirit sedentar și, imaginând viața ca o coridă, mărturisește că n-a văzut în realitate nici o coridă. Deviza lui este, după Stendhal, „dorește mult, speră puțin, nu cere nimic".

Tânăr de tot, voia să scrie un eseu despre Turnul Babel și o istorie a sinuciderilor. Se gândea, de asemenea, să reabiliteze evul mediu și să dovedească că adulata Renaștere este, totuși, epoca unor mari cruzimi și a unor mari umilințe pentru individ. Atunci învățații au fost arși pe rug pentru credințele lor, atunci Inchiziția

a instaurat teroarea și a instituționalizat suspiciunea... Tudor Vianu îl sfătuiește să renunțe... Curios, erosul lipsește aproape total din această confesiune. Adolescentul e pasionat de cărți, numai de cărți, chipul unei femei tinere apare rar în calea lui. Nici mai târziu naratorul din această neobișnuită confesiune nu pare preocupat de viața erotică. Ne avertizează, e drept, chiar el că are superstiția discreției și lasă să se înțeleagă că omul este nu numai ceea ce face și ce mărturisește că face, omul este și o ființă care știe să-și tăinuiască intimitățile. Detestă pe Casanova („Un Don Juan fără metafizică") și memoriile lui îi par „un lung strigăt de regret al unui flecar"...

Autobiografia se pierde, în acest fel, în speculație morală și tema ei esențială devine, în cele din urmă, aceea a relației dintre fericire și adevăr sau dintre frumos și adevăr. Tema eternă a moraliștilor de ieri și de azi. La sfârșitul secolului nostru, ea are o rezonanța specială. Octavian Paler o reia dintr-o perspectivă subiectivă, judecându-se înainte de orice pe sine. Place această cruzime a analistului, place, am spus și altă dată, intoleranța lui față de intoleranță, consecvența sa într-o morală a clarviziunii.

O regăsim, cu alte argumente și nuanțe noi, în *Viața ca o coridă*. Marea noastră problemă, zice el acum, este dacă putem să fim în același timp lucizi și clarvăzători și dacă putem concilia fericirea cu adevărul. Putem? Moralistul nu dă o rețetă, dar din comentariile sale se înțelege că nu putem fi mult timp fericiți în minciună, iar fără luciditate destinul nostru seamănă cu acela al orbilor din tabloul lui Bruegel-bătrânul. Poate creatorul adevărat să stea departe de vălmășagul istoriei? Nu-și pierde, oare, timpul și nu-și sacrifică opera amestecându-se în certurile dintre contemporanii săi?

Octavian Paler este, încă o dată, tranșant în această chestiune: indiferența, absența reprezintă forme de opțiune într-o istorie în stare de criză și, în fond, în orice situație a istoriei. Literatura care nu vrea să se implice stă departe de adevăr: „O literatură care și-ar refuza orice datorie în numele purității estetice, pe care n-ar mai interesa-o pragul dintre adevăr și minciună, dintre dreptate

și nedreptate, dintre victimă și călău, nu poate să nu-ți aducă aminte că talentul nu este decât uncalta creatorului. El a servit câteodată doar la săparea unui mormânt. După tot ce s-a întâmplat în acest secol, cu atâtea crucificări și capcane, chestiunea eticii în artă nu mai poate fi redusă, după părerea mea, la faimosul avertisment că sentimentele bune fac literatura proastă. Dacă, într-un sens larg, bătălia de la Salamina, unde Eschil a luptat cu arma în mână, are o valoare simbolică, există, aparent, trei locuri posibile pentru un artist. El poate fi de partea celor care luptă împotriva barbariei, poate fi de partea barbariei sau între tabere, deasupra taberelor. Dar abținerea (au spus-o mulți artiști) nu mai e posibilă, ea însăși înseamnă o atitudine în lumea de azi. Indiferența participă la istorie, libertatea de a fi indiferent nu e decât un mod ceva mai discret de vinovăție. Și mi-e greu să cred că unui artist care nu confundă libertatea de a fi indiferent cu libertatea de creație îi este totuna în ce lume visează. Și el are de ales".

Nu-i nimic de adăugat în marginea acestor propoziții drepte, doar poate amănuntul că arma cea mai bună a creatorului în lupta lui pentru adevăr este, totuși, opera lui și că, fără *tragediile* sale, participarea lui Eschil cu arma în mână la bătălia de la Salamina n-ar mai fi azi așa de simbolică... Caută creatorul singurătatea, acea *singurătate bucuroasă* de care vorbesc și filosofii? O caută, desigur, răspunde eseistul, dar, pe măsură ce-și descrie singurătatea, creatorul îi caută pe cei de care fuge. Nu-i mulțumit, de aceea, nici de singurătatea, nici de discreția sa: „Din păcate, nu știu să le spun oamenilor pe care îi iubesc cât de mult îi iubesc. Îmi ascund dintr-o proastă pudoare, ori din timiditate, ori din toate aceste motive la un loc, nevoia mea dureroasă de ei, recunoștința pentru tot ce mi-au dat, regretele pentru tot ce nu le-am dat eu. Aici este adevărata mea sălbăticie. Cea mai gravă. Cea mai tristă".

Se teme de moarte cel care optează pentru acțiune? Se teme, dar se teme și de cei care nu se gândesc și nu se tem de moarte. Judecata de Apoi nu-l înspăimântă atât cât îl înspăimântă răul din lumea realului, „infernurile trăite". Vrea ca dreptatea să se

înfăptuiască, aici, în lumea profană și gândește sacrul ca o plenitudine în sfera lumescului. Paler „eșuează" inevitabil, cum singur confirmă, în morală și în morala lui (una a lucidității și a angajării) olimpienii nu-și găsesc loc. Nici olimpienii, nici esteții puri. „Esteticul pur, detașat de orice imperativ moral, e nu numai anacronic în secolul al XX-lea, ci și culpabil" — scrie moralistul acesta care nu se teme să se repete atunci când e vorba de adevăruri fundamentale. În ce privește pe olimpieni, mai zice Octavian Paler, nu seninătatea lor îl contrariază, ci hotărârea lor de a rămâne cu orice preț și în orice situație senini: „Mă tulbură capacitatea lor de a face abstracție de suferință, de a considera inferior, vulgar, stânjenitor ceea ce îi coboară la nivelul istoriei și al adevărurilor imediate. Există aici, în această inumană detașare sau în acest prea omenesc dispreț pentru cei care simt altfel, și trăiesc altfel, ceva ce eu nu pot înțelege și nici nu pot admira".

Îi dau dreptate eseistului și îi respect consecvența în opinii, dar am impresia că el simplifică puțin condiția spiritului olimpian și, în genere, olimpienii săi sunt astfel prezentați încât par, cu adevărat, egoiști și ridicoli. Căci cine decide să fie imperturbabil cu orice preț, senin în toate împrejurările existenței (senin, adică indiferent), acela este desigur un caz patologic, un spirit care nu cunoaște, cu adevărat, starea de contemplație. Repet lucruri care s-au mai spus: adevărata contemplație presupune un tip de angajament moral și spiritual, o acțiune și un simț stăpânit al tragicului. Cei care nu au acces la tragic n-au acces la contemplație. Adevărații olimpieni, de felul lui Maiorescu, sunt, în fapt, mari luptători care, din când în când, se retrag din hărțuielile mici pentru a fi apți pentru bătăliile mari.

Unui creator adevărat îi trebuie, cred, din când în când, o detașare ca să poată vedea mai bine și să poată judeca mai drept. El nu trebuie să uite că angajamentul lui cu istoria reprezintă, în realitate, angajamentul lui cu opera de anvergură. În modul lui sublim și paradoxal, G. Călinescu nu cerea altceva creatorului modern atunci când îl îndemna să fie, o oră pe zi, *inactual, detașat de contingent*, pentru a fi mai aproape de mituri...

M-am îndepărtat însă de demonstrația riguroasă și seducătoare a lui Octavian Paler și de atâtea din propozițiile lui cu valoare aforistică. Să citez, de pildă, notațiile fine, tulburătoare despre complicitatea tăcerii și despre imposibilitatea de a rămâne pur când gândirea nu e liberă. Eseistul se referă în chip expres la epoca dogmatismului pe care a traversat-o fără s-o înțeleagă, de la început, prea bine. N-a rămas inocent, pentru ca tăcerea este, după logica lui morală, o formă de adeziune: „Destul de târziu am priceput că există moduri de a îndura istoria care sunt, în realitate, moduri de a o face, de a participa la ea. Chiar simpla tăcere a ajutat dogmatismul să prospere".

Viața ca o coridă este, s-a înțeles, o confesiune care fuge de biografism în latura lui anecdotică, fuge și de indiscrețiile personale, mizând pe idei și, mai ales, pe o morală a ideilor. Este bine scrisă și din acest discurs în tonalități grave pot fi detașate multe fraze pline de miez, memorabile în concizia și frumusețea lor formală. I-ar fi trebuit, cred, mai mult „epicism interior" (după o veche vorbă a lui Eugen Ionescu) și, poate, din loc în loc, o perspectivă mai ironică asupra realului. E vorba de ironia aceea pe care o recomandă și filosofii și la care, de altminteri, moralistul acesta substanțial se referă atunci când citează, de nu mă înșel, opinia lui Herder despre râsul care ne obligă sa fim mai serioși decât suntem.

1987

VIAȚA UNUI PERSONAJ CARE SE CREDE BORGES

Lui Jorge Luis Borges îi plăcea să repete: „nu-mi prea amintesc propria viață", „ceea ce doresc este să fiu uitat", „cred că poezia trebuie să fie anonimă"... Și tot el: „ce știm noi despre viața personală a lui Shakespeare?; nu știm nimic și nu ne pasă din moment ce el a transformat această viață personală în *Macbeth, Hamlet,* în *Sonete*" (apud Willis Barnstone: *Conversații cu Borges*)... Borges se întâlnește aici cu Flaubert, Valéry și cu alți scriitori moderni. Pentru ei, cum se știe, opera nu are autor, iar dacă se întâmplă să aibă, autorul nu are viață personală. „Amintirile mele din copilărie — spune tot Borges, imitându-l pe Balzac — sunt amintirile cărților pe care le-am citit."

Lucru curios, când îi citim cărțile de ficțiune și scrierile autobiografice (foarte numeroase), observăm repede că, în fapt, autorul *Istoriei universale a infamiei* nu face decât să vorbească despre sine. I se întâmplă și lui ceea ce i se întâmplă unuia dintre personajele sale. Este vorba de istoria unui pictor care vrea să picteze universul și, după ce ani în șir desenează pe un perete cai, vapoare, tunuri, arme și un număr mare de personaje, descoperă cu uimire — cu puțin timp înainte de moarte — că, în fapt, nu desenase decât chipul său.

Morala fabulei este simplă și nu-l privește numai pe Borges. Borges o ilustrează însă într-un mod foarte bizar și anume printr-o mare voință de mistificare. Viața lui, povestită de el însuși în *Eseu autobiografic* și în numeroasele interviuri, convorbiri,

referințe autobiografice introduse în operele epice propriu-zise, este un șir de *autoficțiuni*. Unele elemente sunt constante, cele mai multe se schimbă însă de la o povestire la alta. Este ca un text pe care, recitindu-l, autorul îl modifică mereu. Comparația este numai pe jumătate inedită. Borges însuși o folosește citând pe Emerson: „să fim atenți, viața însăși poate deveni un lung citat".

Așadar: nu numai opera conține, fatal, un șir infinit de alte opere, dar și existența creatorului poate fi considerată un text pe care, citindu-l, îl schimbă mereu. Textul existențial al lui Borges cuprinde, oricum, multe greșeli. Ne avertizează tot el, în stilul acela foarte personal, jumătate serios, jumătate *moqueur*: „viața mea este o enciclopedie de greșeli". Dar Borges nu se grăbește să le numească. Îi lasă pe biografii lui să le determine. Din lectura scrierilor autobiografice ies mai ușor la iveală obsesiile, fantasmele sale. Ele nu diferă prea mult de acelea din ficțiunile propriu-zise. Încă un semn că granița dintre autoficțiune și ficțiune este, în cazul lui, foarte slabă. Cea dintâi temă sau, mai bine zis, cea care revine mai des în numeroasele convorbiri ale lui Borges cu jurnaliștii și prietenii săi, este chiar tema Borges. Scriitorul care nu-și prea amintește propria-i viață și vrea să intre în anonimat vorbește mereu despre cineva pe care lumea îl numește Borges. O situație care-l uimește și-l rușinează. „Sunt surprins și rușinat că sunt Borges", mărturisește el prietenului mai tânăr, Barnstone... Dar nu trebuie crezut până la capăt. Borges, se va vedea, suferă de o modestie foarte orgolioasă. Nu se ia în serios, crede că este supraevaluat, n-a citit mult, e plictisit și obosit de persoana sa, nu crede în cuvinte și, mai ales, nu crede că vor rămâne multe pagini după el, poate doar câteva povestiri. Repetă aceste propoziții în multe ocazii și, repetându-le, ele încep să sugereze contrariul. Și modestia este, în fond, o figură de stil. Borges o folosește, în orice caz, cu perseverență și inteligență, încât putem spune că, în ceea ce privește *textul existențial*, el se bizuie pe o ingenioasă retorică a mistificației și ea sugerează, indirect, un clar orgoliu al personalității. Borges este poate sincer mirat că e Borges, dar că este rușinat de acest fapt... nu prea se vede. El a reușit

să transforme o infirmitate (orbirea) într-un mit. Asta denotă o mare forță interioară și nicidecum o umilință.

Dar cine este, în fond, acest Borges care zice că nu-i mulțumit de sine? Și-a povestit singur viața în *An autobiographical essay* (1970) și dă informații suplimentare despre ea aproape în toate scrierile sale. Biografia lui nu-i spectaculoasă în latura socială. S-a născut la Buenos Aires, în centrul orașului, și a copilărit în cartierul Palermo. Ascendența lui este dominată de colonei bravi și de femei care știu să aștepte și să citească. E argentinian, englez, evreu? Borges crede că se trage din toate aceste popoare. Tatăl, avocat, este un filosof anarhic, discipol al lui Spencer, și predă psihologia la Școala Normală de Limbi Moderne... Lucrul cel mai de preț din copilăria sa îi pare a fi biblioteca tatălui. Copil fiind, îi place, ca și lui Sartre, să joace teatru față de adulți. Impostura lui este însă concurată de o tragedie veritabilă: boala ereditară. Tatăl începe să orbească și Borges-fiul știe, copil fiind, că îl așteaptă același destin.

Când scrie acest eseu autobiografic a depășit 70 de ani și este deja orb. Nu este sau nu se arată disperat. Trăiește înconjurat de o ceață luminoasă. La 6 sau 7 ani începe să scrie și, tot ca Sartre, scrie un roman cavaleresc în maniera Cervantes: *La visera fatal*. La 9 ani traduce în spaniolă *Principele fericit* de Oscar Wilde și traducerea apare în cotidianul *El Pais*. N-a citit niciodată un ziar. Când începe să orbească, se întoarce la engleza veche, limba strămoșilor din Northumberland, o limbă pentru luptători, preoți și marinari. Studiază la Geneva și se distinge la latină. Învață germana ca să citească pe Schopenhauer, filosoful lui favorit. Limba franceză nu-i place („are ceva meschin în ea"), spaniola rămâne instrumentul lui principal de comunicare.

Citește pe mistici (Swedenborg este unul dintre preferați), dar el, Borges, nu este un spirit mistic și nu acceptă teologia. Eroii lui literari sunt: Poe, Whitman, Heine, Camoëns, Jonathan Edwards și Cervantes. Frost îi pare cel mai mare poet american din acest secol. În alt loc nuanțează: „Emily Dickinson este cea mai mare poetă pe care a produs-o America până acum". Nu l-a citit pe Balzac

și nu are, în genere, prețuire pentru realism: „mi s-a părut totdeauna în esență fals; n-am ce face cu culoarea locală, cu dorința de a fi fidel istoriei". Dar se reduce realismul la atât? Psihanaliza îi pare o bârfă, romanul psihologic nu-l interesează și, la drept vorbind, îl detestă. *Divina Comedie* este opera cea mai importantă a lumii. Emerson este singurul scriitor care are idei etc...

Acestea sunt modelele lui. Mai trebuie adăugat Kipling și mai trebuie citată Biblia, pe care, în mod evident, Borges o cunoaște bine. Declină Occidentul, cum zic unii filosofi? Dacă declină, el poate fi salvat de Orientul Îndepărtat, de japonezi, de pildă. Trecutul are o mare însemnătate pentru spiritul creator și Borges se declară „discipol al trecutului". Se consideră mai aproape de secolul al XI-lea decât de suprarealism. În viața socială este o vreme bibliotecar, apoi inspector de piață însărcinat cu controlul păsărilor de curte și al iepurilor. Stranie profesiune. După căderea nu știu cărui dictator, este promovat director al Bibliotecii Naționale. Este aproape orb și contactul lui cu cărțile depinde, acum, de un intermediar. Erudiția, parte inventată, mistificată, este impresionantă. Ca și memoria. Continuă să studieze infamia, straniul, bizarul, anormalitatea, situațiile abominabile.

Dacă realiștii din secolul trecut năzuiau să devină doctori în științele sociale, Borges vrea să fie un specialist în *monstruorum artifex* și, totodată, un inspector al misterului. Nu are convingeri politice, este un individualist și lumea îi pare o ghicitoare. Acceptă pe cabaliști, care spun că întregul univers, inclusiv stelele, reprezintă scrierea secretă a lui Dumnezeu. Iar Dumnezeu este creat de om ori de câte ori atinge frumusețea. Borges este, în fine, de părerea gnosticilor care zic că Dumnezeu este neîndemânatic și nu-și face treaba bine. Își imaginează paradisul nu ca o grădină, ci ca o bibliotecă...

*

Asta în ce privește autorul și relațiile lui cu literatura. Mai are câteva idei, de pildă aceea că un poet trebuie să considere

toate lucrurile ca fiindu-i folositoare, „chiar și nenorocirile". Nu-și recitește cărțile și în biblioteca de la Buenos Aires nu are nici un volum de-al său. Nu crede în școli literare și, dacă s-a alăturat unei grupări (*ultraismul*, de pildă), regretă. Nu caută subiectele, dar subiectele vin singure spre el. Când scrie sau când dictează (cum i se întâmplă de când a început să orbească), scrie de 5–9 ori povestirile până ce ele îi dau sentimentul că au fost scrise într-un mod neglijent. O neglijență, deci, elaborată, o spontaneitate trecută prin laborator. Borges are gustul paradoxului. El nu creează opere de ficțiune, el inventează fapte. Ar mai trebui spus: inventează autori care nu există și comentează scrieri care n-au fost scrise. Mistificația literară devine, odată cu Borges, un gen răspândit... În fine, el crede că scriitorii nu fac, în fond, decât să rescrie la infinit aceeași carte...

Să vedem acum celălalt text, acela în care este înscrisă existența creatorului. Borges ezită, la acest capitol, între o modestie ostentativă — am semnalat acest fapt — și o voință, iarăși ostentativă, de singularizare. Barnstone, amicul american, spune despre el că este „un om slab, visător și disperat" și că s-a inventat pe sine tot timpul. Observația este justă, textele autobiografice o confirmă. Și tot Barnstone: Borges este „o figură socratică modernă" O personalitate oricum complexă, ieșită dintr-o infirmitate catastrofală pentru un scriitor. El și-a asumat-o și a făcut din ea o cale de înțelegere și o sursă pentru creația sa.

În convorbirile cu profesorii americani și în *Eseu autobiografic*, Borges vorbește des de coșmarurile sale, dar nu trece printre ele cecitatea care, în mod evident, îl izolează de lumea din afară. Coșmarurile lui au alte nume: *labirintul, scrisul și oglinzile*. Acestea ar fi coșmarurile esențiale. Sunt și altele, mai modeste. De pildă, visează că încearcă să citească și atunci spațiile se dilată, personajele se însuflețesc... S-a obișnuit, de altfel, cu coșmarul și într-un loc spune, cu ironie, că este unul dintre obiceiurile sale proaste. Convingerea lui Borges este că nu-i dovadă mai bună pentru existența iadului decât acest *tigru al visului* care este coșmarul. Dar, încă o dată, răul poate fi pus la treabă: „chiar și

coșmarul este o unealtă". O folosește. Coșmarurile i-au dat multe intrigi pentru povestirile lui.

Are și exigențe în această privință, de exemplu în privința labirintului: ca să fie expresiv, labirintul trebuie să fie lung. *Oglinzile*, al doilea coșmar esențial, sunt abominabile (explică prozatorul în *Istoria universală a infamiei*) pentru că multiplică lumea, această „incompetentă parodie". În scrierile autobiografice nu aduce alte argumente sau n-am dat cu peste ele. Nici despre scris — ca reprezentare a coșmarului — n-am aflat dovezi convingătoare.

Mai explicit este Borges în privința orbirii, condiția lui de existență după o anumită vârstă. În *Cartea de nisip* (1975) stă de vorbă cu dublul său, tânărul Borges, și-i prezice că va orbi. Dar nu trebuie să se neliniștească: „orbirea treptată nu este un lucru tragic; este ca un lent amurg de vară". O imagine pe care o reia și în dialogurile cu Barnstone. Aici chiar laudă nenorocirea care l-a ajuns. Un exemplu: când nu era orb, se frământa să-și umple timpul cu ceva; acum „mă las pur și simplu să trăiesc", „trăiesc înconjurat de o ceață luminoasă", „nefericirea este una dintre uneltele date scriitorului"...

A început să orbească încă din copilărie. După 1927, a suportat opt operații la ochi. „Nu-i nimic patetic sau dramatic în asta", asigură el. La sfârșitul anilor '50 e deja orb. A fost nevoit, din cauza cecității, să renunțe progresiv la versul liber („cea mai dificilă dintre toate formele de versificație dacă n-ai grijă să fii Walt Whitman") în favoarea metrului clasic. Mărturisire uluitoare: „în fapt, cecitatea m-a obligat să practic o nouă artă a poemului; cum nu mai puteam face schițe, eram obligat să mă bizui pe memorie". Așa s-au născut, dar, visele acestui erudit și așa a apărut rigoarea formală a poemelor de bătrânețe. Mai trebuie precizat că ambele au influențat enorm literatura secolului nostru.

Dar existența lui în interiorul acestei fecunde infirmități? Borges nu vorbește de ea decât rareori și aproape niciodată în limbajul disperării. E mulțumit cu „umilul [său] eu", nu se plânge de condiția lui, nu suferă de singurătate. Se consideră un om

esențial etic. Sinuciderea îi pare o formă de răzbunare. Este preocupat de moarte, dar nu terorizat. Bunica lui dinspre tată a murit oarbă și zâmbitoare. Așa ar vrea să sfârșească și el. La 80 de ani se mai întreabă încă: „Cine sunt eu ca să încerc să scriu?" Se gândește la nemurire ca la o amenințare. Prietenia îi pare darul esențial al vieții și „adevărata datorie a dragostei este să devină prietenie".

Moraliștii francezi ne învață contrariul: când dragostea se transformă în prietenie e semn sigur că ea a murit. Borges inventează raporturi noi și continuă să se inventeze pe sine. „Sunt bătrân și orb" se vaită el, dar nu pregetă să plece în America și în Japonia, să țină conferințe și să răspundă la întrebări. Cu fervoare, cu ironie, cu maliție. Continuă să joace comedia modestiei („am făcut tot ceea ce am putut, sunt însă foarte ignorant"), respinge ideea de a avea o estetică, deși, în mod evident, a creat una cu mari ecouri în proza secolului nostru. Nu-și recunoaște decât deprinderea unor *viclenii*. Nu-i plac, dacă înțeleg bine, moraliștii, îi plac mai mult geometrii...

Borges rămâne, cu toate acestea, un om secret. Vorbește mult despre viziunile, ideile, opțiunile sale, cum am precizat deja, dar foarte puțin despre intimitățile sale. Știm doar că nu era un spirit religios și, deși a studiat, tânăr fiind, științele oculte, n-a avut decât de două ori viziuni mistice („în afara timpului"). Spre 80 de ani s-a căsătorit cu Maria Kodema („ultima lui creație" — zice Barnstone) și decizia lui a scandalizat familia. N-a mers, nici în alte privințe, în sensul curentului general. Nu și-a detestat, de pildă, tatăl ca să facă plăcere psihanaliștilor. Și-a adorat mama, dar n-a avut fixațiuni, complexe, fantasme de alt ordin. N-a fost un spirit fanatizat de politică și nici de religie. Este sever față de catolicism: „doar pompă și circumstanță". Nu-i place snobismul argentinian (boală națională), romanul ca gen literar („o oboseală a cărnii") și își recunoaște o sensibilitate specială pentru straniu.

Dorea Borges cu adevărat să fie uitat? Un scriitor, spune el undeva, face neapărat două lucruri: își scrie opera și își construiește o imagine despre sine. În circumstanțele speciale ale vieții

sale, Borges le-a reușit pe amândouă. Opera este cunoscută, imitată, studiată. A devenit, în latura ei epică, un punct de referință și un model. Existența marelui orb vine spre noi însoțită de imaginea pe care el și-a construit-o. Este aceea a unui spirit care a trăit mereu în preajma amenințării și s-a instalat, în cele din urmă, în inima suferinței. Dar a făcut în așa fel încât suferința să devină nu un handicap, ci un stil de existență.

1989

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O VIZIUNE A GULAGULUI ROMÂNESC. TEOHAR MIHADAȘ

Citesc cu interes noua carte a poetului clujean Teohar Mihadaș și, pe măsură ce mă apropii de sfârșit, mă întreb în ce categorie narativă aș putea s-o fixez. Valentin Tașcu o numește într-un *Cuvânt de început la sfârșitul unei cărți*, tipărit pe coperta volumului, *roman* și dă date vagi despre timpul și modul în care a fost scrisă. Romanul este, în fapt, o carte de memorii, un document uman despre detenție în epoca stalinismului. Naratorul și personajul au aceeași identitate cu autorul de pe copertă și nu există nici cea mai mică îndoială că Teohar Mihadaș a notat în aceste pagini însângerate o experiență dură din biografia lui. Și, atunci, unde este *romanul*?

Romanul nu poate fi decât indirect și se constituie ca atare numai în măsura în care nonficțiunea devine, de la un anumit grad de expresivitate, o ficțiune involuntară. *Pe muntele Ebal* (Editura Clasium, 1990) este, putem să-i spunem, o *autoficțiune* (termen pe care naratologii îl folosesc pentru a denumi romanul autobiografic, foarte productiv în literatura occidentală în ultimii ani; un singur exemplu: *Le livre brisé*, scris de criticul și teoreticianul literar Serge Doubrovsky) care, se înțelege ușor, iese dintr-o confesiune. Teohar Mihadaș o pune sub un semn biblic („să stea pe muntele Garizim și să rostească binecuvântarea... iar pe muntele Ebal, ca să rostească blestemul") și-o aduce numaidecât într-un plan foarte lumesc, acela stăpânit de torționarul Chirion. Este o narațiune subiectivă (în termenii lui Tudor Vianu), un

document, cum am precizat deja, politic și moral pe care îl apreciem în funcție de puterea lui de a sugera adevărul.

Teohar Mihadaș, poet de origine macedoneană, a stat șapte ani în temniță și povestește acum suferințele prin care a trecut. Nu face în chip expres literatură și acest fapt este esențial: literatura iese mai vie, mai convingătoare din aceste notații mânioase, brutale, halucinante prin realismul lor. Modelul îndepărtat este Soljenițîn, cel care a provocat, prin confesiunile lui, o veritabilă criză a ficțiunii europene și mai mult decât atât: a provocat o criză a sistemului totalitar. După romanele-document ale lui Paul Goma, *Pe muntele Ebal* vine să îmbogățească, dacă despre așa ceva poate fi vorba, literatura *gulagului* românesc. Vor veni, probabil, și altele. Este de așteptat să apară jurnalele, memoriile, documentele netrucate care n-au putut apărea până acum.

Dar să urmărim confesiunea lui Teohar Mihadaș. Ea începe cu biografia unui tânăr poet eretic, retras ca profesor în ținuturile Bistriței-Năsăud. Aici se îndrăgostește și se însoară cu o Zoe, care se dovedește ulterior a fi o neînfricată Penelopa, intră în conflict cu autoritățile locale, cunoaște fel de fel de indivizi, unii buni, alții lamentabili, este atras într-o cursă și este băgat în pușcărie. Narează, acum, ceea ce i s-a întâmplat din momentul în care a fost ridicat de lângă tânăra lui soție până a fost eliberat, șapte ani mai târziu, din închisoarea de la Pitești. Este, pot spune, cea mai coerentă și mai convingătoare mărturisire pe care am citit-o despre atrocitățile regimului totalitar românesc din anii '50. Nu i-aș reproșa decât unele paranteze în care sila și mânia autorului sunt prea abstracte și indistinct pamfletare. Acestea se văd mai ales la început. În rest, o narațiune cutremurătoare, valoroasă prin chiar adevărul ei.

Se profilează și un personaj (naratorul) și un destin de intelectual tânăr în circumstanțele postbelice. El vine din legendara Macedonie a lui Bolintineanu și intră, aici, într-un infern din care îl salvează numai firea lui tare și iubirea unei femei, Zoe. Tânărul este poet, este colțos, nu acceptă să-i sufle, cum se zice,

nimeni în borș, are prieteni, dar are și dușmani. Aceștia din urmă reușesc să-l înfunde și, iată-l, pe pietrosul machidonț băgat în beciul securității din Bistrița, apoi trece la Aiud și, de aici, la Canal... Dă, acum, numele torționarilor, amintește de colegii de celulă, relatează fapte abominabile, dar și altele din care se poate vedea că omul poate rămâne om chiar și în suferința cea mai umilitoare. Viorel Gligor, șeful securității, este complexat și sadic. Lelea Ana, țărancă simplă, este o sfântă. Poetul Tonegaru, băgat și el în închisoare, este hazliu și, la proces, povestește în așa fel faptele încât râd până și procurorii. Comandantul Zamfirescu este dur în vorbe, dar milos, cinstit în cuget (p. 158), tovarășul Chirion, politrucul de la Canal, este o făptură a iadului. El organizează exterminarea deținuților politici prin înfometare, înjosire morală și, născocire diabolică, printr-un proces de reeducare (citește represiune) în interiorul celulei. Scopul este distrugerea morală și psihică a individului.

Teohar Mihadaș aduce dovezi din experiența lui. Scapă datorită instinctului său bun și firii sale ireconciliabile. Alți sunt mai slabi de înger și cad pradă diversiunii. Ca să supraviețuiască, poetul Nichifor Crainic face fapte nedemne pentru un intelectual, trage cu urechea și raportează comandantului ceea ce aude, este în stare chiar, pentru a căpăta un polonic de terci, să nege pe Dumnezeu. O pagină tristă: „Nichiforaș, dragă, există Dumnezeu? — Nu există, să trăiți domnule comandant, a răspuns cu hotărâre Crainic. Apoi, continuând: Dați-l în paști de Dumnezeu... O excrocherie zămislită de către niște tâlhari, ca să prostească lumea și s-o țină-n ticăloșie. Directorul: — Na, du-te-n mă-ta de lepră... Și i-a trântit polonicul cu terci peste gamelă, umplându-i-o cu moț. Cei din jur au făcut haz cu scârbă, dar și cu invidie, unii. Când un legionar, indignat, l-a apostrofat: — «De ce ne umiliți, domnule ministru?»..., domnul ministru a răspuns cu evlavie, mieros: «Avem datoria să trăim, fiule ! avem datoria să trăim»".

Nu-i, oare, nedrept ca un poet și un eseist notabil, care n-a avut probabil tăria să treacă ireproșabil prin suferință, să fie astfel

judecat? Îmi amintesc că Ion Caraion scrie într-unul din ultimele sale texte că nu au dreptul să judece infernul din închisorile staliniste decât aceia care au trecut prin ele. Îi dau dreptate și mă limitez să judec nu oamenii, ci textele lor. Ion Petrovici, întâlnit la Aiud, se poartă demn și înțelept. Este, zice Teohar Mihadaș, un Seneca moldovean. El ține prelegeri de filosofie în închisoare și, ignorând locul unde se află, începe întotdeauna în stil maiorescian: „Onorată asistență"... Dă bucata lui de pâine unui tânăr și își justifică astfel gestul: „Este a ta, te rog să o primești. Tu ai datoria să trăiești, eu am trăit destul și, din păcate, foarte bine". Tânărul primește și, ca să nu-i rămână dator, face de serviciu în locul lui la tinetă sau îi taie unghiile de la mâini și de la picioare, crescute vulturește... Prelegerile universitarului boier sunt întrerupte uneori de vocea brutală a gardianului. Scena care urmează este impresionantă: „Care ești, bă, ăla cu filosofia? Ia arată-te să te văd... Care ești, bă, ăla Petrovici? — Eu sunt acela, răspundea, fără să se miște de la locul său, Ion Petrovici, ca de pe un soclu o statuie. Le rămân îndatorat c-am ajuns aici. Afară nu aș fi fost nimeni, nimic, un zero, dar aici am fericirea de-a-mi descoperi niște virtuți și de-a le afirma. Aici m-am descoperit ca om".

Și mai pregnante epic sunt faptele și gesturile indivizilor comuni. Narațiunea lui Teohar Mihadaș este plină de scene, întâmplări, mici istorii, portrete semnificative pentru comportamentul uman în condiții-limită de viață. Ele alcătuiesc un scenariu în care lașitatea și tragismul merg împreună. Memorialistul nu ocolește cruzimea, abjecția, căderea spiritului. El spune, cum s-a văzut și din citatul despre Crainic, totul pe nume. Mai dau un singur exemplu: scena așa-ziselor vorbitoare familiale. E teribilă: deținuților evidențiați li se îngăduie să-și primească soțiile într-o cameră supravegheată, se înțelege, de gardieni... Se formează două rânduri (bărbații și femeile) și ce urmează este de un tragic grotesc... „Un lucru mai de rușine, notează la urmă memorialistul, nu cred c-a fost în stare să inventeze vreodată mintea omenească".

Confesiunea lui Teohar Mihadaș se încheie cu aceste fraze sceptice, semn că, după închisoare, aventura lui continuă: „Ispășirea celor șapte ani de temniță nu însemna și terminarea condiției mele de întemnițat. Ieșeam de fapt dintr-o închisoare reală și intram în alta și mai reală; dintr-una propriu-zisă în alta altfel zisă. Zidurile care împrejmuiau prima închisoare erau vizibile, fixe; ale celeilalte erau însă invizibile și foarte mobile, în prima ți se dădea — indiferent cât și ce — de două, trei ori pe zi mâncare, în timp ce în cea liberă erai obligat să-ți procuri singur mâncarea — și, vai, cum și cât de greu anume. Între zidurile închisorii propriu-zise puteai vorbi mai deschis, mai liber, te simțeai mai altfel, tocmai pentru că zidurile apăsau direct, concret asupra ta, nu... dialectic ca-n cealaltă. Cuvântul nu constituia un pericol pentru noua, edenică, ordine socială, din moment ce părea a fi rostit de sub lespedea unui mormânt de unde nu răzbește decât tăcerea. În cealaltă însă era o mare primejdie să-ți vorbești chiar ție însuți, în șoaptă".

Este greu să judeci astfel de scrieri cu obișnuitele criterii critice pentru că ai sentimentul că valoarea lor depășește literatura pe care în mod inevitabil o conțin. Cel mai bun lucru este să le citești și să lași pe Madama Estetică, vorba lui Gherea, să se odihnească. Existența își impune propria retorică. *Pe muntele Ebal* (aș fi preferat ca Teohar Mihadaș să-și numească spovedania mai simplu, de pildă, *amintiri din închisoare* sau *memoriile unui deținut politic*) este o povestire tragică despre puterea omului de a îndura o suferință inumană.

1990

BCUIASI/CE

O CĂLĂTORIE SENTIMENTALĂ. O NARAȚIUNE IRONICĂ

... și mai ales o *lectură incomodă*. Să explic despre ce este vorba: ca să ies din actualitate, caut în bibliotecă o carte veche și dau peste *Călătoria sentimentală* a lui Laurence Sterne, tipărită, cum se știe, în 1768, cam pe vremea în care Rousseau își scria *Confesiunile* sale. Înainte de a începe lectura, am nefericita idee să-mi arunc ochii pe ziarele și revistele apărute în ultimele zile. Aici marea păruială este în plină desfășurare. Un pictor mistic injuriază un poet care și-a permis să aibă o opinie personală în privința nu știu cărui eveniment politic, un prozator mediocru, ros de vanitate, se rățoiește la criticul care îl ignoră... O sminteală generală, ar zice Preda. Asta-mi dă un sentiment stăruitor de inconfort moral. Starea mea de spirit se modifică și încep lectura *Călătoriei sentimentale* altfel decât o gândisem. Sunt, am uitat să spun, în vacanță și nu-mi doresc altceva decât să fac o lectură tihnită și meditată din cărți inactuale. Însă ziarele pe care am avut imprudența să le parcurg mi-au schimbat umoarea.

Notele de voiaj prin Franța ale domnului Yorick nu mă pasionează deloc, ironia lui mi se pare prea agresivă, istoriile sale amoroase, niciodată terminate, mă cam enervează... N-am, evident, o stare bună de lectură, nenorocitele ziare mi-au stricat cheful. Încerc să contemplu blânda natură (sunt, undeva, la munte), dar natura nu-mi face nici un semn. Nu-mi iese din minte violența pictorului creștin. Creștin și intolerant? Mistic și așa de violent? Cum se potrivesc, domnul meu, aceste două noțiuni? Poți

să-mi explici? căci, în capul meu, un spirit creștin este înainte de orice un spirit tolerant, un mistic este un om pentru care îngăduința și iertarea există...

Și atunci?... Mă întorc la domnul Yorick și, după o vreme, călătoria lui începe să-mi placă, ironia mi se pare chiar foarte subtilă, povestirile lui de dragoste au oarecare haz —, narațiunea, în genere, este abil construită și sub multe aspecte ea trimite spre tehnicile epice moderne. Când scriu, acum, despre aceste lucruri pe care până ieri nu le vedeam, spiritul meu și-a regăsit confortul pe care îl pierduse. Natura care mă înconjoară îmi trimite câteva semne și, dacă l-aș urma pe teologul Bevoriskius, citat de Sterne, ar trebui să întrerup însemnările de față pentru a face loc unei relatări despre apariția unei veverițe și despre ciripitul insistent al unui pițigoi... Da, dar toate acestea n-au nici în clin, nici în mânecă cu tema articolului meu. N-au, adevărat, cu articolul, dar au cu starea mea de lector și de scriptor. Și, întrucât este vorba de un jurnal, de ce n-ar fi posibil jurnalul celui care citește și comentează jurnalul unui om din secolul al XVIII-lea?

O călătorie sentimentală prin Franța și Italia întreprinsă de domnul Yorick este o scriere ironică, decisă să ridiculizeze literatura de călătorie convențională din epocă. Autorul însuși dă în interiorul însemnărilor date despre intențiile sale și nu ezită să ia în râs pe contemporanii săi Smelfungus și Mundungus care au purces la drum, prin Franța și Italia, cu posomorală și pizmă, încât „orice lucru pe lângă care au trecut a fost pocit ori schimonosit" (citez după admirabila traducere făcută de Mihai Miroiu: *O călătorie sentimentală. Jurnalul pentru Eliza*, Editura Univers, 1986). Sub numele de Smelfungus se ascunde, arată cercetătorii lui Sterne, T. Smollett, iar prin Mundungus este vizat Dr. Samuel Sharp, autorul unor *Scrisori din Italia*, publicate în 1766. Aceștia au mers de la Boulogne la Paris și de aici la Roma fără să vadă nimic, și, insistă Sterne în limbajul alegoric al epocii, fără să se lase ademeniți de Dragoste și Milă...

În acest stil satiric este începută *Călătoria sentimentală*. Numai că, pe măsură ce călătoria se desfășoară și scriitura încearcă s-o

nareze, accentele se modifică și intenția satirică începe să fie dublată de alta, de ordin moralistic. Se produce astfel o substituire de stil pe care o aflăm deseori în literatură. Autorul dă la început un scenariu și, la urmă, iese altceva: o operă îndepărtată de sensul inițial. În cazul lui Laurence Sterne, dintr-o scriere care să parodieze și să ia în râs stilul convențional al literaturii de călătorie, iese o narațiune complexă în care subtilitatea ironiei nu-i singurul ei atribut. Satira literaturii convenționale se transformă într-o veritabilă literatură de călătorie în care aflăm fantasmele și mentalitățile omului din secolul al XVIII-lea. În primul rând plăcerea și știința lui de a face clasificare morală și de a descrie specificul unei comunități umane prin felul în care gândesc și practică actele fundamentale de existență (de la iubirea trupească la ideea de divinitate). Ironia își închide unghiul și în *O călătorie sentimentală* pătrund altfel de note, portretele (foarte elaborate) ies din sfera satirei, capătă consistență și, în cele din urmă, devin credibile în ordine umană și se impun și altminteri, în plan epic.

Înainte de a vorbi de aceste fine modificări, să vedem însă și alte elemente în structura acestei ciudate narațiuni confesive. Mai întâi faptul că naratorul (Yorick) este altul decât autorul de pe copertă, Laurence Sterne. Acest amănunt plasează scrierea într-o categorie specială a literaturii de tip biografic. Analiștii genului subiectiv fac distincție, se știe, între modelul augustinian (*oratoric*) și modelul Rousseau (*problematic*). *O călătorie sentimentală* și *Jurnalul pentru Eliza* nu intră, am impresia, în nici unul din aceste compartimente. Nu fac cronica unei convertiri și nici istoria unei vieți, astfel ca măcar o dată să se poată vedea cum avertizează Jean-Jacques la începutul *Confesiunilor* — „un om așa cum este el înlăuntrul său".

Laurence Sterne, autorul care-și asumă public scrierea, nu-și asumă responsabilitatea ficțiunii. Pe aceasta din urmă o pune pe seama unui personaj fictiv, intrat deja în literatură prin opera lui Shakespeare. Ecuația care stă la baza genului biografic (autor–narator–personaj) este, în felul acesta, modificată. Yorick (naratorul și personajul central al narațiunii) poate să povestească ce vrea,

ce-i trece prin cap. Autorul nu-i obligat să răspundă de născocirile personajului și nici de observațiile lui malițioase. În această situație, *O călătorie sentimentală* iese binișor din sfera biografici și intră, pe jumătate deghizată, în spațiul literaturii de ficțiune.

Chestiunea nu-i totuși așa de simplă și de sigură. Citind-o, vedem că ficțiunea nu-și ascunde mistificarea (travestirea), dimpotrivă, observăm că face tot ce-i stă în putință pentru a-i întări lectorului convingerea că Yorick, naratorul, este tot una cu Laurence Sterne, autorul. El trimite uneori la altă operă a sa (*Thristram Shandy*) și citează personajele de acolo ca și când ar fi vorba de indivizi cu o stare civilă precisă. Un procedeu de autoreferențialitate pe care noul roman din secolul nostru și proza postmodernă l-au preluat și l-au amplificat până la exces. Laurence Sterne îl folosește pentru a sugera ideea de complicitate între două identități: aceea înscrisă pe coperta cărții și aceea, de natură aparent ficțională, din interiorul narațiunii. Yorick este și, în același timp, nu este Autorul și, la drept vorbind, aceasta este condiția lui reală din punct de vedere epic: Sterne a făcut o călătorie în Franța (sunt date sigure în acest sens), dar, descriind-o, a creat un personaj nou pe care are fantezia să-l împrumute din tipologia shakespeariană.

Falsul Yorick este un pastor cultivat care, nemulțumit de calitatea și de stilul scrierilor lui Smelfungus și Mundungus, contemporanii săi acriți și posomorâți, se hotărăște să vadă cu ochii săi Franța și Italia și să judece cu mintea lui obiceiurile popoarelor din sud. Pastorul nu-și dezvăluie identitatea, dar introduce în narațiune semne care ne îndreptățesc pe noi, cititorii, să tragem încheierea că în numele său vorbește, în fapt, Autorul, Laurence Sterne, cel care urzește atât de bine lucrurile încât n-ar putea niciodată să fie tras la răspundere pentru comentariile lui satirice. Și, totuși, ele sunt așa de transparente încât autorul poate fi determinat.

Confesiunea stă, astfel, la jumătatea drumului între satiră și alegorie. Ea se apropie când de formula memoriilor, când, prin relatările directe, *sur le vif*, de aceea a jurnalului, fără a se identifica până la urmă cu vreuna dintre ele. Într-un memorial, autorul se comportă ca un martor („ceea ce este personal este *punctul*

de vedere individual, dar obiectul discursului este ceva ce depășește cu mult individul, este istoria grupurilor sociale și istoria căreia el îi aparține" — Philippe Lejeune: *L'autobiographie en France*, 1971), în jurnalul intim caracteristice sunt, se știe, simultaneitatea istoriei trăite și a scriiturii și ceea ce Blanchot numește *calendaritatea* sau *cotidianitatea*.

În *O călătorie sentimentală* Laurence Sterne face istoria unor grupuri sociale (călugării, administrația franceză, nobilimea scăpătată, comportamentul servitorilor și al hangiilor din nordul Franței), dar nu uită să noteze nici micile evenimente prin care trece el, martorul: întâlnește o misterioasă doamnă de care, bineînțeles, se îndrăgostește numaidecât, doarme cu o altă doamnă piemonteză într-o cameră de han și nu știe ce să facă pentru a scăpa cu fața curată, își ia un servitor năzdrăvan, La Fleur etc. Subiectul discursului este, în aceste fragmente, el, pastorul Yorick și faptele sunt astfel prezentate încât par a se produce pe măsură ce sunt scrise. Când citim întregul text, ne dăm însă seama că este o iluzie.

Cartea a fost redactată, probabil, mai târziu, după ce călătoria se încheiase. Dovadă este caracterul elaborat și complex al discursului. Autorul are timp, în mod evident, să compună satira lui împotriva stilului convențional al literaturii de călătorie. Are timp, mai ales, să facă digresiuni, să discute despre pricinile călătoriei și să facă o clasificare, jumătate serioasă, jumătate ironică, a călătoriilor... Iar când întâlnește o figură interesantă, atunci scriptorul se apucă serios să facă un portret amplu: mai întâi unul închipuit, apoi altul realist. Naratorul nu-i presat, aici, de calendar. El are răgaz și are și știința de a-și organiza discursul, în ansamblu și în părțile componente, ca în secvența care urmează: „Nu-i văzusem chipul — asta n-avea nici o însemnătate căci închipuirea a purces îndată să lucreze chiar cu mult înainte de a ajunge la ușa șopronului de trăsuri. *Fantezia* plăsmuise capul în întregime și era tot atât de mulțumită de felul cum i se potrivea zeiței sale de parcă se cufundase în Tibru ca să-l afle acolo. Tu însă ești o lepădătură ademenită și ademenitoare și măcar că ne înșeli de

șapte ori pe zi cu portretele și înfățișările tale, o faci cu atâta vrajă și încântare și-ți împodobești chipurile în forma atâtor îngeri de lumină, că e păcat să ne despărțim de tine. Când am ajuns la ușa șopronului ea și-a retras mâna de pe frunte și mi-a îngăduit să văd originalul — era un chip cam de douăzeci și șase de ani — oacheș și diafan, neîmpodobit, fără sulemeneală ori pudră —, nu era de o frumusețe aleasă dar avea ceva care în starea sufletească în care mă aflam m-a legat și mai mult de el — avea pe vino-ncoace; mi-am închipuit că poartă semnele văduviei și se află în acea stare de scăpătare în care trecuse de cele dintâi două crize de durere și începea treptat să se împace cu pierderea suferită — dar o mie de alte necazuri puteau să fi săpat acele riduri; doream să știu ce anume se petrecuse și eram gata să cercetez (dacă același *bon ton* al conversațiunii ar fi îngăduit-o ca pe vremea lui Ezdra). *Ce te supără? și de ce ești îngrijorată? de ce ți-s gândurile tulburate?* Într-un cuvânt, am simțit mărinimie față de ea și am hotărât ca într-un fel sau altul să-i arăt puțină bunăvoință — dacă nu chiar să-i fiu de ajutor. Acestea erau ispitele ce mă păsteau și în această pornire de a mă supune lor am fost lăsat singur cu doamna cu mâna ei în mâna mea și amândoi cu fața întoarsă mai aproape de ușa șopronului de trăsuri decât era neapărat nevoie".

Portretul este precedat de o descripție a trăsurii (*Desobligeant*) și este urmat de o serie de alte portrete pe măsură ce chipul oacheș și diafan al doamnei iese călătorului englez în cale. Și ele sunt mereu împănate cu reflecții, când ironice, când serioase, dar mereu surprinzătoare despre pasiunile josnice și pornirile rele ale firii sau vocația erotică a francezilor... În acest stil digresiv este compusă întreaga *Călătorie*... Nu lipsește din text ceea ce naratologii de azi numesc intertextualitate. Yorick este, am precizat deja, un om instruit. El face mereu referințe livrești și, în interiorul discursului, introduce fragmente din scrieri găsite (un procedeu ce se va răspândi în epoca romantică), cum este acela izvodit în franceza veche de pe vremea lui Rabelais și în care sunt povestite necazurile unui notar parizian urgisit de nevasta lui... Într-un loc

naratorul spune că fragmentul ar putea fi scris de Rabelais, apoi revine și pune la îndoială identitatea autorului: „judecând după acestea, s-ar părea că autorul fragmentului nu era francez"... Fragmentul este precedat de o istorie a descoperirii lui și istoria trage spre senzațional, iar senzaționalul este întrerupt la timp pentru ca naratorul învățat și ironic să facă o nouă serie de considerații despre drumețul sentimental și firea sfioasă, așa cum apare ea într-o duzină de piese franțuzești...

În felul acesta discursul călătoriei înaintează sau, mai corect zis, în modul acesta digresiv și aluziv, discursul se folosește de pretextul unei călătorii sentimentale pentru a parodia un stil al literaturii de călătorie și pentru a introduce un șir de portrete memorabile și de istorii (povestiri) alegorice. Istoriile, portretele, relatările directe sunt însoțite, s-a putut constata chiar din exemplele date până acum, de ample reflecții cu caracter moralistic. Și, cum un moralist fără ironie este un nonsens (mai ales în secolul al XVIII-lea și în lumea anglo-saxonă), Laurence Sterne folosește cu mare abilitate formele ironiei și ale sarcasmului pentru a judeca pe contemporanii săi.

Jurnalul de călătorie, astfel construit, are doi destinatari desemnați chiar în text (prietenul Eugenius și iubita Eliza) și un al treilea destinatar, nedefinit, publicul larg. Căci nu este nici o îndoială că jurnalul este scris pentru a fi publicat. Lipsesc intimitățile alarmante, accentul cade, în narațiune, pe lumea din afară. O comparație rapidă cu *Confesiunile* lui Rousseau arată o deosebire fundamentală de stil: francezul este patetic și orgolios, stilul lui este — zice cineva — un stil al provocării și al impudorii; Sterne utilizează ca armă principală insinuarea, discursul lui este meticulos, elaborat și se bazează pe o retorică foarte complexă. Nimic nu lipsește din ea, în afară, poate, de figura spontaneității. O banală vizită la Opera Comică din Paris este anunțată de aceste propoziții suspect de solemne. „Salutare vouă, mărunte, încântătoare fapte de bunăvoință ale vieții, căci netedă îi mai faceți calea! aidoma gingășiei și frumuseții ce zămislesc porniri de iubire la întâia privire; voi sunteți cele ce deschid această ușă și-l lăsați pe străin

să intre"..., o nevinovată idilă cu slujnica doamnei R. provoacă un mic și strălucitor discurs despre ispită și despre puterea omului de a se stăpâni. Ironia veghează desigur, în adâncul frazelor, dar ironia nu-i atât de provocatoare încât să nu lase loc unei note lirice. Călătorii din secolul al XVIII-lea, mai ales cei insulari, au timp de toate când trec pe continent: să observe și să comenteze amplu ceea ce observă, iar când se apucă, precum pastorul Yorick, să scrie ceea ce văd, atunci au timp din belșug să-și compună în modul cel mai savant cu putință discursul epic.

O călătorie sentimentală arată, înainte de orice, un spirit moralistic înzestrat nu numai cu ironie, dar și cu o imaginație a ironiei, dacă putem spune astfel. Pastorul Yorick (asupra profesiunii sale el dă puține informații) pleacă în Franța luând cu sine o jumătate de duzină de cămăși și o pereche de nădragi de mătase neagră. Amănuntul cu nădragii ne pune în alertă. La Calais întâlnește un călugăr franciscan cerșetor și-i face un portret mai degrabă comic, în trăsura ce-l duce spre Paris compune o *Precuvântare*, luând-o de departe, de la discipolii lui Aristot, peripateticienii, ca să ajungă la motivele care îndeamnă pe indivizii leneși să călătorească.

Tonul este savant și persiflant, dar în această subțire batjocură se remarcă finețea spiritului speculativ. De câte feluri pot fi indivizii care călătoresc? De zece, spune Laurence Sterne (mă rog, Yorick, naratorul său): călătorii *leneși, iscoditori, melancolici, înfumurați, mincinoși* etc. Care-i scopul călătoriei? „Cunoașterea și îmbogățirea minții", zice el serios de data aceasta. Dar seriozitatea nu-l ține mult sau, mai bine zis, seriozitatea nu umblă singură în această *Călătorie sentimentală*. Grija lui Yorick este să nu fie posomorât și pizmaș ca Mundungus sau Smelfungus. El vrea să vadă lucrurile drept și să le înfățișeze fără să le pocească. Ceea ce reușește, având mereu la îndemână ironia lui subțire care cu un capăt provoacă, rănește, iar cu altul vindecă. La Montreuil, pastorul își ia un servitor, pe La Fleur, care are cusurul de a fi mereu îndrăgostit. La Fleur este, altminteri, înțelept și Yorick mărturisește, în stilul său ambiguu, că, dacă a devenit puțintel

filosof în viață, faptul se datorează acestui flăcău „care m-a rușinat făcându-mă să devin mai bun"...

Cititorul, precaut, nu prea știe cum să ia aceste vorbe. Autorul memorialului vrea să-și bată joc de el sau vorbește serios? Probabil amândouă intențiile există în textul acestui călător care numai sentimental nu este, deși este mereu pe punctul de a se îndrăgosti. Are însă tăria, s-a văzut din episodul cu slujnica pariziană, să se abțină, mulțumindu-se să laude în genere pasiunea iubirii. La Nampont întâlnește un neamț care-și plânge măgarul mort și asta-i amintește pastorului de bocetul lui Sancho și scena se termină cu o imprecație: „Rușine să le fie oamenilor [...]. De ne-am iubi unul pe celălalt așa cum acest suflet necăjit își iubea măgarul — toată lumea ar fi altfel"... Dar aceste propoziții sunt ele, cu adevărat, mânioase și tragice cum vor să pară sau autorul perfid întinde o cursă cititorului naiv?

Adevărul este că vorbele sunt totdeauna pe muchie de cuțit și cititorul nu trebuie să se încreadă în patetismul naratorului. Undeva, aproape, stă pitită ironia lui. El scrie de multe ori una ca să se înțeleagă alta, pe dos. Bunăoară, voind să-și cumpere la Paris o perucă, își dă seama că toate sunt croite aici după o măsură uriașă. Asta-i dă prilejul să spună ceva despre sublimul franțuzesc, și anume că „măreția stă mai mult în cuvânt și mai puțin în lucrul cu pricina". E strategia, evident, a ironiei. Autorul o dă la sfârșitul capitolului pe față, atunci când tălmăcește, „după o nepărtinitoare cercetare a chestiunii", observația lui despre măreția și obiceiurile francezilor: „expresiunea franțuzească făgăduiește mai mult decât înfăptuiește".

Limba englezului este ascuțită. De la vorbele unui bărbier lăudăros, el ajunge să caracterizeze o națiie. Punctul lui de vedere este că fiecare popor are gingășia și grosolănia lui și, împingând departe maliția, citează pe marchiza de Rambouillet, „cea mai dreaptă dintre femei", plină de însușiri și de o desăvârșită curățenie sufletească, asigură moralistul. Pentru a ilustra acest adevăr, el reproduce următoarea întâmplare: în timpul unei călătorii, marchiza cere însoțitorului ei să tragă sfoara pentru a avertiza

vizitiul să oprească; întrebată dacă dorește ceva, înalta doamnă răspunde scurt: *Rien que pisser*. Moralistul intervine numaidecât cu comentariul său pentru a scuza, chipurile, obiceiul și vorba nepotrivită a marchizei. În realitate, el aruncă gaz pe foc: „Nu fi mâhnit, bunule cititor, c-o lași pe Madame de Rambouillet să facă asta. Și voi, mândre și tainice nimfe, duceți-vă fiecare și *culegeți-vă trandafirul* și risipiți-i în calea voastră. Căci Madame de Rambouillet n-a făcut nimic altceva"...

În relatarea sa, Laurence Sterne procedează des ca teologul olandez citat mai înainte: își întrerupe discursul serios pentru a povesti lumii despre două vrăbii care s-au oprit pe marginea ferestrei sale... Cere iertare mereu cititorului său pentru aceste întreruperi, promite să nu se mai întâmple și... persevereză. Ajuns în casa contelui B., la Versailles, pastorul cere ajutor pentru a-și procura un pașaport. Contele, cititor al lui Shakespeare, îi cere călătorului englez să se prezinte și acesta, deschizând *Hamlet*, pune degetul pe numele groparului Yorick, zicând: *Me voici*... Contele îl ia în serios și a doua zi îi înmânează un pașaport care poruncește tuturor cârmuitorilor și slujbașilor judecătorești că Mr. Yorick, măscăriciul regelui, poate călători nestingherit prin ținuturile regatului... Adevăratul Yorick, naratorul, pastorul, explică astfel această profitabilă confuzie: „francezii se pricep mai bine să năsoceească decât să îmbine".

E limpede, Laurence Sterne nu-i un călător pios, deși naratorul (dublul său) este pastor și are tăria de înger de a rezista ispitelor. Limba lui rea se simte ori de câte ori prezintă moravurile și filosofia de viață a vecinilor de pe continent. Stă de vorbă, de pildă, cu doamna de Q. și, înainte de a reproduce dialogul, pregătește terenul din punct de vedere teoretic. În limbaj clasic, asta înseamnă că moralistul dă categoriile cu care va fi apoi confruntat spiritul individului. În cazul doamnei Q. acestea sunt: „În împărăția unei franțuzoaice sunt trei răstimpuri. Mai întâi ea este femeie de lume — apoi deistă — și apoi *dévote*: întru acestea împărăția ei nu se pierde nici măcar o clipă, ea își schimbă doar supușii: când vârsta de treizeci și cinci de ani și mai bine aduce

despopularea tărâmurilor ei de sclavii dragostei, ea le împoporează iarăși cu sclavi ai necredinței — iar apoi cu sclavi ai Bisericii". Doamna Q reprezintă cazul femeii ajunse în faza *dévote*, adică faza canonică. Sterne o încolțește cu o ironie neiertătoare...

Jurnalul pentru Eliza intră în categoria jurnalelor cu o deschidere redusă (în clasificarea lui Jean Rousset): destinatarul lui este Eliza, o doamnă bună, frumoasă și nefericită. Numele naratorului este tot Yorick, dar el își mai zice și Braminul, iar Eliza pare a fi o doamnă Draper, cu o viață conjugală complicată. Biografii lui Sterne au identificat-o și au autentificat episodul. Autorul însuși avertizează la începutul jurnalului asupra acestei transparente mistificări: „Acest *Jurnal*, scris sub numele închipuite de Yorick și Draper — și uneori acelea de Bramin și Bramine —, nu e decât jurnalul de însemnări ale simțămintelor tânguioase ale unei ființe despărțite de o Doamnă după a cărei tovărășie tânjea. Numele adevărate — sunt străine — iar istorisirea e împrumutată din transcripția după un izvod franțuzesc întocmit de mâna dlui S. — dar alcătuit în acest chip ca să le tăinuiască. Există și părechea lui — ce conține Istorisirea Doamnei despre întâmplările zilnice și despre SIMȚĂMINTELE ce-i stăpâneau sufletul în răstimpul Despărțirii de Adoratorul ei. Acestea sunt vrednice de a fi cetite. Tălmăcitorul nu poate însă spune tot astfel despre cele ale lui Yorick, care nu par să prețuiască cine știe ce, în afară de bună-credință și adevăr".

Mistificarea este de altfel relativă căci în interiorul jurnalului autorul vorbește fără ocolișuri de doamna Sterne, soția sa dornică de o sporire considerabilă a rentei, și de fiica lor, Lydia. Jurnalul are o destinație precisă (Eliza, femeia adorată, aflată la Bombay) și vrea să fie în chip explicit o dovadă de iubire. O parte din însemnările intime au fost trimise cu vaporul spre Bombay. Braminul (Yorick, naratorul) așteaptă să primească jurnalul Elizei, cum a fost legământul. Acest schimb de mesaje intră în contractul sentimental. Tolstoi făcea la fel cu soția sa. Sunt și alte exemple de desemnare, în jurnalul intim, a destinatarului: George Sand scrie în caietele ei secrete pentru a fi citită de Musset,

Simone de Beauvoir arată jurnalul său intim (*Jurnal de război*) lui Sartre și-l consultă asupra utilității lui, Anaïs Nin dă notele sale intime lui Rank pentru a fi psihanalizate...

În cazul din urmă este vorba de un lector particular, un prim lector al jurnalului, nu de un destinatar. Nici în *Jurnalul* Simonei de Beauvoir, Sartre nu este unicul destinatar. Este mai degrabă un consultant, un analist, un prim lector, dar nu lectorul privilegiat. Lectorul privilegiat este, întâi, autoarea, care va folosi mai târziu notele din jurnal în cărțile sale (*La force de l'âge*).

În *Jurnal pentru Eliza* naratorul (Braminul, Yorick) are un destinatar unic și un lector unic, unul și același: Eliza (doamna Draper). Scenariul prevede un al doilea jurnal în care rolurile sunt inversate: Eliza (lectorul, destinatarul) devine narator, iar fostul narator (Yorick) devine receptorul, lectorul, destinatarul jurnalului. Numai că acest jurnal lipsește și mesajul nu mai sosește. Ne mulțumim cu cel dintâi, jurnalul îndrăgostitului Yorick care-și zice, din iubire pentru o doamnă aflată în India, Braminul.

Ce știm despre acest narator care nu vrea să-și dea numele adevărat, dar face în așa fel încât la sfârșit cititorul să nu aibă nici un dubiu asupra identității lui? Că este aprig îndrăgostit, că suferă de friguri de tot felul, apoi este suspect de o boală lumească (alarmă falsă, Braminul se jură că n-a cunoscut Femeia în cincisprezece ani de zile), că are o soție care suferă de pântecărie și de care este despărțit de multă vreme, că soția (doamna Sterne, îi zice el pe nume) își anunță sosirea și atunci *diaristul* trece în clandestinitate; jurnalul devine opera lui secretă („n-am să fiu în stare să urmez *jurnalul* decât în taină; va cuprinde multe întreruperi — și strigăte de ah! și ei! rostite cât se poate de sentimental; cată să-l iei așa cum e voia Domnului — precum trebuie să-l iei și pe Izvoditor"), dar, se vede bine, clandestinitatea prinde bine jurnalului: va fi cât se poate de sentimental.

Tot din aceste însemnări intime află că Yorick scrie în acest timp o carte care se cheamă *O călătorie sentimentală* și, făcând această precizare, autorul se descoperă încă o dată. Dacă mai era o îndoială asupra mistificației, ea cade: Braminul (Yorick),

căsătorit cu doamna Sterne, nu poate fi decât autorul lui *Thristram Shandy*. El întrerupe redactarea *Călătoriei* pentru a nota în jurnal („în fiecare zi fur din *Călătoria mea sentimentală* ca să dau ascultare unei mai sentimentale porniri și să-ți scriu ție"...) și scoate din acest fapt un argument în favoarea iubirii sale. Jurnalul cuprinde, așadar, și o strategie amoroasă și ea este mult mai complicată decât am înfățișat-o până acum. În ea răzbate ceva din gusturile omului sentimental din secolul al XVIII-lea în drum spre o sensibilitate nouă (preromantică). El cunoaște bine tehnica galanteriei și o utilizează cu folos (jurnalul este plin de alegorii, de pildă aceea care sugerează o pasiune statornică și profundă), dar un gust nou, un sentiment nou se afirmă: gustul suferinței, plăcerea de a sta în preajma Singurătății. Laurence Sterne scrie acest cuvânt cu majusculă: „Sunt nerăbdător să purced spre Singurătate. Acolo mintea mea dobândește putere și învață să se bizuie pe sine"... În alt fragment numește Singurătatea „mama iubirii și bunătății". Funcția ei este stimulativă și protectoare.

Jurnalul pentru Eliza este, în fapt, jurnalul fictiv al unui om bolnav: la propriu și la figurat. Yorick suferă, s-a văzut, de o boală misterioasă, doctorii nu-i dau de capăt, și suferă, totodată, de o boală a sufletului: este îndrăgostit și obiectul lui erotic se află departe. Are lângă el un substitut (Portretul Elizei) și un semn: *Broboada*. Werther, îndrăgostitul goethean păstrează o eșarfă, Conachi al nostru celebrează o umbreluță. Suferindul Bramin vorbește mereu de *Portret* și de *Broboadă*, două obiecte cu rol de martori sentimentali și substituenți ai iubirii. Jurnalul are un rol mai important: este mesagerul acestei pasiuni. De aceea naratorul are grijă ca mesagerul să comunice cât mai multe informații despre omul îndrăgostit. El notează zi de zi indiferent de starea lui fizică: vrea să respecte astfel jurământul ce l-a făcut: „N-aș mai cuteza să dau ochii cu tine dacă nu mi-aș ține făgăduiala în Lucrurile cele mai mărunte — și ți-am făgăduit, Eliza, că Jurnalul acesta o să fie ținut fără o întrerupere nici măcar de o zi. Și de-aș fi stăpân pe timpul meu și n-aș avea nimic de făcut decât să-mi mulțumesc pornirea — ți-aș scrie de când răsare și până asfințește soarele".

Este în acest jurământ o dublă clauză: una sentimentală și una scriptică. Pe cea dintâi o putem suspecta de exagerare (diaristul îndrăgostit scrie de când răsare soarele până apune), pe cea de a doua o deducem din subtext: jurnalul respectă clauza calendarului. Diaristul se supune legii spontaneității și promite să se supună ritmului calendarității: scrie zilnic, pe patul suferinței, „fură" din timpul afectat *Călătoriei sentimentale* pentru a nota în acest caiet intim, în fine, când apare indezirabila soție, el începe să scrie *în taină*. Mai mult: dă indicații (scuze pentru aceste vorbe, total compromise în limba română) asupra modului în care trebuie citit jurnalul-mesager: „ceea ce scriu o să fie citit cu inima deschisă". Destinatarul, care se întâmplă să fie și lectorul acestui text, nu trebuie să-l citească oricum: trebuie să-l citească într-o stare bună de spirit.

Laurence Sterne nu uită nimic: prevede chiar o strategie a receptării. Asta dacă judecăm cu știința noastră de azi și vorbim cu limbajul naratologilor. Yorick vrea ceva mai simplu: să convingă și să placă. El suferă de o boală veche (iubirea), dar boala angajează o sensibilitate nouă, cum am zis mai înainte: una care pune mare preț pe binefacerile singurătății. Numai aici poate gândi la Eliza, „Femeia inimii mele", cum îi zice el. Altfel, Braminul iubește tihna și, în afara pasiunii pentru Eliza, vrea bucurii „molcome și liniștite". Să observăm că aceste două bucurii nu prea se potrivesc: o iubire mare, devastatoare, și o bucurie molcomă și liniștită. Acest fapt dovedește că Laurence Sterne, care în multe privințe își depășește secolul, nu se hotărăște să se despartă de toate comoditățile lui. A renunțat aproape total la ironie și la preferința pentru ceea ce Virginia Woolf numește *ascunzișurile minții*, preocupat mai ales de *ascunzișurile inimii*... O pasiune care, la sfârșitul secolului, începe să prevaleze în literatură.

1990

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

DEȘERTURILE LUI DINO BUZZATI. AUTOPORTRETUL

Italienistul francez Ives Panafieu a publicat la începutul anilor '70 o convorbire cu Dino Buzzati, autorul acelei splendide cărți fantastice care se cheamă *Deșertul tătarilor*. O convorbire neîncheiată pentru că unul dintre parteneri, și anume Buzzati, a murit înainte de vreme, tocmai când exegetul lui francez adusese în discuție tema cea mai gravă, cea mai dificilă pentru spirit, tema morții. Prozatorul n-a mai avut timp să spună decât că în spatele tuturor marilor aventuri ale omului se află moartea și că numai riscul morții dă actelor noastre o anumită frumusețe eroică. Astfel de dialoguri sunt importante, cum se zice îndeobște, pentru cunoașterea omului și a operei. Ele au un mare impact la public și creează sau întrețin o anumită legendă în jurul unei personalități creatoare. Din punct de vedere naratologic ele prezintă curiozitatea de a transforma, printr-o substituire acceptată, un discurs oral într-un discurs scriptic.

Am analizat în altă parte (*Întoarcerea autorului*, 1981) mecanismele acestui proces. În rezumat el cunoaște următoarele etape: există, întâi, un *discurs interogativ*, menit să provoace confesiunea (discursul reporterului) și există, apoi, discursul celui care acceptă provocarea și se confesează după un scenariu stabilit de partenerul său de dialog. Acesta este *discursul confesiv*, cel care interesează, în fapt. Numai că el se exprimă prin scriitura altcuiva. Vocea creatorului se lasă transcrisă de mâna unui scriptor străin. Ce păstrează, ce adaugă, cât de fidel este acest martor,

scriptor, lector privilegiat? Greu de răspuns. Fapt sigur este că modestul Eckermann își asumă gloria lui Goethe și intră cu ea în istorie. Însă autorul (scriptorul) rămâne totdeauna într-o poziție secundă față de personajul său (creatorul care se confesează). O răzbunare, în fond, dreaptă. Oricât de dibaci, inteligent ar fi *discursul interogativ*, cititorul caută în astfel de dialoguri *discursul confesiv*, adică omul care se analizează pe sine și oferă, direct și indirect, un autoportret.

Este și cazul *Deșerturilor* lui Dino Buzzati notate cu fidelitate de Ives Panafieu (citez după ediția: *Buzzati, mes déserts*. Entretiens avec Ives Panafieu, Editions Robert Laffont, 1973). E confesiunea unui spirit care nu se mulțumește cu ideile primite și nici cu gusturile la modă. Este un scriitor misterios, venit din profesiunea cea mai lipsită de mister: ziaristica. A fost timp de patruzeci de ani jurnalist la *Corriere della Sera* și a scris *Deșertul tătarilor* pornind de la un fapt pe care l-a observat în redacție: starea de așteptare nedefinită a colegilor săi mai în vârstă, neliniștea așteptărilor pe fețele lor, sentimentul că ceva urmează să se întâmple... Mărturie uluitoare: fortăreața Bastiani este, în realitate, redacția unui ziar milanez...

Nu-i singura în acest dialog sincer până la brutalitate și, totuși, nu atât de deschis sau nu atât de explicit încât omul care se confesează să-și piardă partea lui de umbră. La urmă, după ce-ai aflat aproape totul despre Buzzati, portretul lui rămâne deliberat neclar, așa cum îi stă bine unui prozator fantastic. Nu știam nimic despre viața lui, nu știu prea multe nici după ce am citit cu atenție dialogul lui cu sagacele *agregé d'italien*. Buzzati spune multe, chiar și lucruri jenante pentru reputația lui, dar ceva esențial — asta este impresia la lectură — ascunde. Este o inabilitate a celui care întreabă, e o rezervă structurală a „subiectului", un refuz de a se lăsa psihanalizat, întins pe teribilul divan? N-aș putea spune. Mă tem că bătrânul Dino (la vârsta când se confesează nu mai este tânăr) ne întinde o cursă. Ne oferă un text (textul vieții lui) în care sunt multe elemente neprevăzute, dar el se ferește să dea și soluțiile de interpretare. Aceasta este, știm deja, condiția

prozei fantastice. Pentru ca neprevăzutul să se însufleţească, trebuie să fie de faţă şi un lector ezitant.

Este exact situaţia în care mă aflu. Mi se oferă un portret (un autoportret) şi eu nu văd decât jumătate din el sau, mă rog, ceea ce văd nu-mi ajunge pentru a-l fixa pe tăiosul Dino într-o categorie a spiritului. Este ateu şi nu-i mulţumit de condiţia lui, denunţă păcatul orgoliului (cel mai grav, după el), adoră pe Pascal („unicul francez pe care îl ştiu bine"), îi place Botticelli, dar mai mult îl impresionează pictorul romantic german Kaspar David Friedrich şi suprarealistul De Chirico... Este un admirator necondiţionat al lui Bach, dar nu se sfieşte să spună că muzica uşoară îi provoacă o mare exaltare spirituală... Bach şi Marino Barreto încap în aceeaşi teacă a spiritului? Imprevizibilul Buzzati crede că da. Este un citadin şi are două pasiuni: *muntele* şi *deşertul*. Acestea sunt şi spaţiile lui de securitate. Deşertul este un drog, „un delir mental", aici solitudinea este totală şi are o măreţie antică, sentimentul aşteptării (tema esenţială a prozei lui Buzzati) provoacă spiritul, îi dă o stare de extaz. Muntele nu-i un drog, muntele îi dă un sentiment de intimitate secretă. Buzzati a făcut multă vreme alpinism, dar n-a ajuns niciodată pe *marele munte de gheaţă*. S-a mulţumit cu locuri mai modeste, pietrele îi dau un sentiment de securitate, escaladarea lor este o aventură în necunoscut. Visează şi acum, când nu mai iese din casă, muntele.

Nu cumva, întreabă bănuitor Ives Panafieu, aceste fantasme cad sub incidenţa psihanalizei? De pildă, ascensiunea pe munte trimite gândul la irezistibila călătorie a omului spre uterul matern din care a fost expulzat... Aici Dino Buzzati începe să se înfurie. Uter, pântecele mamei, complexul lui Oedip? „Sunt minciuni", strigă el. Îi place Freud, cel din *Introducere în psihanaliză*, dar nu acceptă teoria lui asupra viselor. Visele sale, numeroase şi întortocheate, uneori de o mare frumuseţe, nu sunt dominate de imagini sexuale. Are, în fine, despre prietenie şi iubire idei vechi, de Renaştere: fiind cel mai dezinteresat, prietenia este cel mai frumos fenomen al vieţii; dragostea nu-i un sentiment dezinteresat; nici dragostea pentru o femeie, nici aceea pentru Dumnezeu...

Când a murit prietenul său Brambilla, adolescentul Dino și-a dat seama că, brusc, a început să îmbătrânească: „am devenit omul mărunt care merge la cimitir, într-o seară de noiembrie"...

Pot aceste amănunte să fixeze o personalitate, să delimiteze un stil de existență, o tipologie a spiritului? Într-o mai mare măsură, oricum, decât un șir de anecdote. Dino Buzzati este un om din nord, educația lui este severă. A crescut într-o familie numeroasă, și, în centrul ei, se află mama, ființă energică și inteligentă. Tatăl a murit când Dino avea 13–14 ani, nu-și mai amintește de el. „Dacă l-aș întâlni pe stradă, probabil că nu l-aș recunoaște." Avea barbă, mustăți, purta, pe scurt, o mască. Fața adevărată a tatălui este, așadar, ascunsă. El, Buzzati, detestă pe bărboși: „acești mari bărboși de azi sunt toți niște cretini; o barbă de acest fel este o formă de vanitate idioată..."

Iată câteva elemente care încurajează psihanaliza. Buzzati urăște oamenii care poartă o mască (adică barbă), tatăl său purta barbă și mustăți, deci... Ei bine, nu. Dino nu-și urăște tatăl, nu zice nici de bine, nici de rău de el. A dispărut doar din câmpul lui de percepție. Intervine acum al doilea personaj din acest roman de familie: mama. „În viața mea, ea a avut o imensă importanță și, probabil, multe lucruri au fost condiționate de ea", declară cu sinceritate Buzzati. Nu vede totuși în ea un personaj mitic și nu acceptă nici o implicație de tip freudian sau nu-și dă seama. Ceea ce știe este faptul că mama este „singura persoană de pe lume care participă la durerea noastră; toate celelalte, chiar soția care te iubește, pot fi aproape de tine, dar nu va fi niciodată același lucru..."

Mama lui Dino Buzzati are, cu toate acestea, atributele mamei psihanalitice: este religioasă, practicantă, severă, ține toată familia lângă ea, când băieții ajung adolescenți îndepărtează servitoarele tinere, nu acceptă în casă decât femeile bătrâne... Dino stă lângă ea până la sfârșit și numai după moartea ei se căsătorește... Moartea tatălui nu l-a afectat prea mult. „O vagă absență", spune el. Analiștii pot trage unele concluzii din aceste mărturisiri. Buzzati respinge însă cu energie orice implicație

obscură. El are alte obsesii, complexe, decât acelea care trimit la faimosul roman familial al psihanaliștilor. Nu-i place, de pildă, să călătorească. La ce bun? „Călătoria nu deschide spiritul". A fost în deșertul Africii și-i ajunge. A urcat pe munte și de atunci visează, s-a văzut, numai ascensiuni. Trăiește la Milano, dar mai bine se simte la Belluno, acolo unde este casa părintească și unde are loc, în fapt, dialogul cu Ives Panafieu. Infernul are, după opinia lui, culori moderne. La New York oamenii nu se văd unii pe alții pe stradă, alienarea este totală. În schimb, la Tokyo oamenii se văd, se recunosc cu bucurie.

Dino este un om timid și a avut din această cauză mari dificultăți în special în relațiile cu femeile. Pentru el totul a fost greu în această privință. Omul care se confesează acum, spre bătrânețe, este încă de o timiditate maladivă. A cunoscut prima femeie la 18 ani și plăcerea lui a fost nulă. Este de părerea lui D'Annunzio („diversitate, sirenă a lumii") și consideră căsătoria un fapt „de o tristețe înfricoșătoare". Când aude de *datoria conjugală* simte un frison în spate. Buzzati este, nu mai încape discuție, misogin. Respectă femeile, mai ales pe cele instruite, inteligente, dar când este vorba de domeniul sexual are despre ele o părere catastrofală: „sunt toate, în genere, de o perfectă cretinitate". Un amic, Indro Montanelli, declară că Buzzati a respectat până la vârsta de 40 de ani moralitatea familiei. A respins păcatul de care nu era tentat, iar când păcatul n-a mai putut fi oprit, el a explodat într-o manieră violentă. N-a fost homosexual, era doar un om cu sex complicat și dificil. Și când a descoperit toate acestea, a trecut printr-o perioadă bulversantă.

Singularitatea lui nu se oprește aici. E speriat de mulțimile delirante, suferă, altfel zis, de agorafobie. Spectacolul fotbalistic îl face să vomite („este pentru mine un lucru epuvantabil, atroce"). Alte curiozități din viața acestui original scriitor. Nu-i place să telefoneze și, mai ales, nu-i place să vorbească mult la telefon. Este anxios, doarme numai cu lumina aprinsă. Copil fiind, s-a masturbat ca toți ceilalți, dar micul viciu solitar n-a lăsat nici o urmă. Și-a iubit mult prietenii și n-a simțit nici o înclinație pentru

pederastie. Îi place să meargă în lupanare și poate suporta totul în afară de suferința fizică: „o veritabilă rușine, o veritabilă minciună". Dumnezeu? „Există în măsura în care avem nevoie de el." Viitorul omenirii? Nu-l interesează. Nici politica. N-a participat niciodată la o acțiune publică, nu și-a asumat nici un angajament în acest sens. Detestă din tot sufletul ideologia marxistă pentru că ea recomandă o morală bazată pe ură. Diavolul este „dublul nostru", cel care ne șoptește: „dar nu, dar nu". Este viața sfântă, trebuie omul sacralizat? Și la acest punct Dino Buzzati se îndepărtează de morala creștină. Sunt oameni pe care i-ar ucide fără regrete. Nu se menajează nici pe el. „Cea mai mare slăbiciune a mea este lipsa de caracter" — confirmă Buzzati. Mare curaj să spui acest lucru! Creatorii pot recunoaște orice, în afară de lipsa lor de caracter și lipsa lor de talent.

Buzzati merge chiar mai departe și face mărturisiri pe care în genere un om cu teamă de morala publică le trece sub tăcere. Este, ne spune el, foarte mediocru, chiar „negativ", ca amant. „Absolut negativ". Crede că n-a produs niciodată plăcere, ca bărbat, unei femei. Este grăbit. Are repulsie față de femeia blondă, femeia păroasă, grasă, cu sânii mari, nasul ascuțit și își iese din fire când vede o femeie cu nările fremătătoare... „Un lucru care mă înnebunește", mărturisește el fără jenă. S-a căsătorit târziu, este adevărat, dar s-a căsătorit din rațiuni morale. Altminteri n-ar fi făcut-o niciodată, căci nu are nici un respect pentru instituția matrimonială... Dă totuși un portret al femeii acceptabile: păr negru, nas mic, gură bine desenată, talie subțire, sâni mici, nici un fir de păr („în nici o parte a trupului"), picioare mai degrabă robuste, vocea să fie de mezzo-soprană...

A cunoscut suferința erotică, ea stă la baza romanului *O dragoste*, recunoaște Indro Montanelli, intervievat de Yves Panafieu. Scepticul Buzzati ar fi fost, în acel moment, aproape de sinucidere. Era născut, de altfel, pentru a suferi, mai spune acest prieten. E avansată și ideea de masochism. Dino nu poate iubi decât suferind... Faptul, se vede, de altfel, în narațiunile sale. Suferința este o dimensiune a caracterului și cei care l-au cunoscut spun că

Buzzati intră în categoria celor care acționează, indiferent de domeniu, numai sub impulsul durerii. El însuși recunoaște undeva că „cine este fericit nu poate produce niciodată ceva bun din punct de vedere artistic"... O idee care circula și în secolul romantismului. Buzzati o verifică, se pare, prin propria existență.

Portretul (autoportretul) lui este, în fond, impresionant prin acest curios amestec de forță și slăbiciune, de supunere la normal și de fugă de normalitate, de îndârjită voință de singularizare. Deși este convins că nu poate fi un bun subiect pentru psihanaliză, Buzzati este o pradă ușoară pentru specialiștii în complexe. Misoginismul, masochismul, indiferența față de tatăl său, supunerea oarbă față de autoritatea mamei, timiditatea lui față de femei și ura față de instituția matrimonială îl plasează într-un spațiu de complexe de care spiritul nu este conștient. Este, apoi, pesimismul manifest al lui Buzzati în ceea ce privește natura omului. Convingerea lui este că omul este o malformație a naturii. Teribil fragment: „Natura, printr-o mutație neprevăzută și imprevizibilă, a dat naștere unei ființe destinate a fi, prin definiție, o ființă nefericită. [...] Ea are un creier prea mare în raport cu situația în care trăiește. De aceea este obligată să inventeze pe Dumnezeu, cu toate consecințele care decurg de aici"... Omul este, așadar, pentru acest inteligent pesimist, o creație eronată. Eronată și extraordinară, adaugă el. „A fost dotată cu o mare inteligență pe care o plătește prin nefericirea sa"...

Buzzati nu-i, cu toate aceste semne de dezamăgire, un nihilist din clasa lui Cioran, de pildă. Crede în câteva valori și, la drept vorbind, nu respinge ideea morală. Pune prietenia pe primul loc și are un mare respect pentru ordinea militară. Este în stare să spună chiar că „războiul comportă lucruri superbe", cum ar fi frumusețea aventurii, riscul, hazardul... Singurul miracol pe care l-a cunoscut a fost acela, în deșert, în timp ce era militar. A scris chiar un poem epic (*Il capitano Pic o il trionfo del regolamento*) în care sugerează sublimul sentimentului militar. Căpitanul Pic ajunge la extaz pornind de la un plat regulament. De unde vine această fascinație pentru ordinea militară la un creator de artă?

Buzzati ne dă indirect o cheie: conștiința lui că este un caracter slab și, consecință firească, sentimentalul anxios al fragilității. Atât de puternic este acest sentiment încât Buzzati subordonează ideii de ordine ideea de fantastic. „Cu cât tema este mai fantastică, zice el, cu atât limbajul trebuie să fie mai precis." Preconizează un stil pe care nu ezită să-l numească *birocratic*.

Mai este ceva: *educația lui septentrională*, formația lui într-o familie nordică, sub veghea unei mame severe, cu o morală de tip cazon (cel puțin așa spun prietenii lui Buzzati). Este, desigur, și voința lui de ordine interioară, opțiunea pentru o structură de existență în care ierarhiile să fie respectate. Dino Buzzati nu-i, evident, ceea ce se cheamă un om slab, fără caracter, din moment ce el a scris ceea ce a voit să scrie și n-a cedat gustului public. Nu-i ușor să fii solitar într-o lume în care totul trece printr-un sistem de relații. Chiar decizia lui de a vorbi despre partea cea mai jenantă a ființei sale interioare (complexele sexuale) dovedește o tărie a spiritului, o voință puternică de adevăr.

Cine-și recunoaște lipsa de caracter arată deja o depășire a complexului. Impresia pe care o ai când urmărești acest „*retour sur soi-même*" este nu de slăbiciune, ci de forță. Un spirit complex se caută pe sine și vrea să determine relațiile lui cu lumea din afară. Nu-i un om comod, nu-i nici un om extravagant. Alege partea de umbră a lucrurilor și descoperă frumuseți, extaze, droguri mentale acolo unde alții văd doar un dezolant deșert. Manifestă și alte curiozități. Și acestea fac parte din personalitatea lui. Preferă, dintre speciile vegetale, stejarul și nucul, urăște clopotele, nu-i plac oamenii din sud („cred că Italia e putredă din cauza meridionalilor", eseiștii — chiar și Kierkegaard și Jaspers — îi par mediocri, plictisitori prin definiție și consideră că tara literaturii narative moderne este teribila ei plictiseală. Rimele au, după el, o funcție magică în poezie, iar față de romanul polițist arată mai mare respect artistic decât față de atâtea scrieri care au primit premiul Goncourt. „Căci îmi sfâșie inima", justifică el. Adoră teatrul, care este un drog: „unul din rarele lucruri bune pe care le-a făcut omul"...

Opresc aici seria amănuntelor biografice. Confesiunea este, am precizat mai înainte, neîncheiată. Nu știm ce crede Buzzati despre multe alte lucruri, esențiale pentru omul care scrie. Nu-l sperie, oare, moartea? N-a avut crize mistice, n-a cunoscut fericirea decât în intimitatea muntelui și în solitudinea deșertului? Ideile lui despre literatură sunt puține și destul de banale. Fantasmele lui sunt reduse și inabil exprimate. Chiar propria proză este justificată estetic nesatisfăcător. Numai adversitatea lui față de ideologiile totalitare este mai energic formulată. Textul existențial este, așadar, fragmentar, incomplet. Suficient, totuși, pentru a înțelege că în el există o structură de existență. Ce-ar putea-o defini? Un gust, oricum, exagerat al abstinenței, o voință de ordine (până a propune ca model *Sublimul militar*), o sensibilitate maladivă pentru ceea ce este straniu în lucruri și efortul de a dovedi că straniul aparține normalității, credința lui, în fine, că, dacă suferință nu e, nimic nu e. Am bănuiala că ateul Buzzati n-a făcut toată viața lui decât să-l aștepte pe Dumnezeu...

1990

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

SPAȚIUL COPILĂRIEI. VALERIU CRISTEA

1. Memorialistica, o variantă a prozei de introspecție

După-amiaza de sâmbătă (1988) este o proză de tip autobiografic scrisă de un spirit analitic care încearcă să reinventeze spațiile copilăriei sale. Autorul, Valeriu Cristea, este un bine cunoscut critic literar, unul dintre cei mai buni pe care i-a dat literatura română după război. Am scris în mai multe rânduri despre el și nu ascund că am o mare simpatie pentru acest spirit critic drept și profund, inflexibil când este vorba de aspectul moral al lucrurilor. El a jucat un rol important după 1960 în impunerea literaturii autentice și a fost, indiscutabil, un stâlp al rezistenței noastre spirituale. Mi se pare de aceea absurd să fie suspectat azi de simpatii criptocomuniste, când timp de aproape trei decenii el s-a opus ideologiei oficiale și a apărat în chip curajos valorile morale și estetice ale literaturii. Cine-i citește cărțile nu poate să nu-și dea seama ce analist fin este acest critic din clasa intelectuală a lui G. Ibrăileanu.

Cartea de acum îl confirmă și în plan epic. Este o narațiune în care autobiografia și memorialistica sunt asociate cu jurnalul intim și, toate la un loc, sunt supravegheate de un spirit reflexiv foarte penetrant. Iese, indirect, un autoportret și se impun mai ales aceste *spații ale copilăriei* care sunt, în fapt, spațiile imaginației sale epice. O imaginație repliată asupra ei însăși, laborioasă, suspicioasă, obsedată de adevăr și, ezit să folosesc

termenul, de fantasma mamei. Căci, după douăzeci de pagini de lectură, îți apare limpede faptul că Valeriu Cristea a scris această carte pentru a vorbi nu atât despre sine, cât despre mica zeitate pe care o adoră și pe care a pierdut-o: mama lui, Nadejda, căreia îi dedică de altfel confesiunea.

Toate elementele narațiunii sunt organizate în funcție de acest mit pe care literatura din secolul nostru l-a adus în prim-plan, în detrimentul celuilalt (mitul tatălui). Valeriu Cristea nu pune însă iubirea lui în termenii psihanalizei. O afecțiune puternică are și pentru tatăl său, și pagina în care băiatul, făcând exerciții de concentrare și de inocentă magie, așteaptă neliniștit la fereastră întoarcerea părintelui său este memorabilă. O singură scenă din *După-amiaza de sâmbătă* ar putea fi, la nevoie, interpretată din unghi psihanalitic. Este vorba de jocul dintre mamă și fiu (p. 39), jocul cu frânghia de pânză albă, aproape un ritual secret pe care naratorul, om acum matur, nu l-a uitat. Copilul de 5–6 ani este solicitat să participe la strânsul rufelor de pe frânghie și ce urmează este tocmai acest joc cu mare încărcătură afectivă: mama apucă de o margine a cearceafului, copilul de cealaltă și o relație ciudată se stabilește între cei doi jucători: „timp de un minut-două, cât durează operația, eu și mama suntem legați prin acea legătură trainică pe care o formează frânghia de pânză albă și plăcut mirositoare, bine întinsă, încordată la maximum [...] un ritual tainic (chiar și pentru noi), un *ritual* ce ne lega, la propriu". Sublinierea aparține autorului. Semn că el dă cuvântului o semnificație specială, dar se oprește la timp și nu împinge faptele în direcția psihanalizei.

Un alt analist ar putea întoarce însă toate aceste dovezi de iubire copilărească spre lumea complexelor obscure și ar trage de aici concluzii surprinzătoare pentru spirit. A făcut-o de atâtea ori în cazul literaturii de confesiune. Un singur exemplu, citat de toți interpreții lui Rousseau: aflat în pensiunea pastorului Lambercier, Jean-Jacques este pedepsit din când în când pentru neascultare sau lipsă de silință la învățătură prin bătaia cu palma la fund; cea care exercită funcția de călău este fiica pastorului, domnișoara Lambercier, de care Jean-Jacques este îndrăgostit în

taină; se produce în aceste circumstanțe un transfer semnificativ: pedeapsa aduce copilului încăpățânat mai multă plăcere decât umilință și teamă. Amănuntul a fost interpretat, bineînțeles, ca manifestarea timpurie a unui mic complex erotic. Literatura psihanalitică este plină de asemenea amănunte explicate prin cauzalități ascunse. Valeriu Cristea este departe de aceste speculații și scrie un roman al familiei din care lipsesc tocmai elementele susceptibile de a justifica faimosul *roman familial* al psihanalizei.

Romanul lui începe cu o fereastră, un nor și o frumoasă după-amiază de toamnă în aprilie 1985 și se încheie în noiembrie 1987 cu aceste propoziții ale naratorului: „transpusă în cuvinte, trăirea cea mai gravă devine (întrucâtva) cabotină. Povestită, viața nu mai e viață, viața devine altceva: poveste, joc frivol, chiar minciună! Cea mai exactă copie scrisă a celei mai autentice experiențe, pe de o parte, și experiența respectivă, pe de altă parte, sunt lucruri diferite". Este vorba de dificultatea, resimțită de toți cei care își *scriu viața*, de a pune în acord *timpul scrieturii* cu *timpul trăirii*. Scriitura este, negreșit, un joc, o *minciună*, cum zice Valeriu Cristea, dar o minciună, știm asta de la Cocteau, care încearcă să spună adevărul. Trebuie s-o luăm ca atare, *s-o credem pe cuvânt*, altă șansă nu există.

Valeriu Cristea pune oricum multă fantezie în a da iluzia autenticității. Romanul scrieturii își asumă în cazul lui două funcții: una narativă și alta analitică. Mai simplu spus, faptele sunt finalizate pe măsură ce sunt povestite. Imaginația le smulge din *timpul trăirii* (îndepărtat și nesigur) și spiritul, exersat pe cărțile altora, își examinează acum propria experiență. Narațiunea nu e liniară și nu urmează o cronologie strictă. Ea face naveta între două planuri temporale, introducând din loc în loc și pagini de jurnal sau mici eseuri pe teme morale. Toate acestea se leagă într-o ordine afectivă. Vorbind de tatăl său și de „cotidiana indiferență" față de cei pe care îi iubim, naratorul deschide o paranteză despre filmul *Rubliov* și paranteza se constituie într-o analiză fină a relațiilor dintre tată și fiu pornind de la o mică propoziție.

Valeriu Cristea este expert în a desprinde din text asemenea gesturi, cuvinte semnificative, ignorate de regulă de alții, și a scoate din ele un înțeles uman mai profund. Aplică acum aceeași metodă textului său (text existențial). Memoria îi aduce un fapt, o scenă petrecută cu patru decenii în urmă, și scriitorul o pune sub lupă: ce vrea să spună ea? ce-ar fi putut să spună?, mica frază scrisă tatălui („când mă gândesc la tine, îmi vine să plâng și chiar plâng") nu-i, oare, afectată, falsă? Abia comunică această îndoială, că naratorul dă ochii cu personajul său (tatăl) și atunci cronica ia alt curs. Urmează o altă serie de interogații, alte îndoieli și, la urmă, câteva însemnări despre starea de spirit de acum a naratorului. Valeriu Cristea are un mod al lui, foarte personal, de a discuta toate aceste subiecte: cu gravitate și îngăduință.

Dar să revin la romanul familial și la cronica unei copilării meditate. Un roman, evident, indirect cu bune pagini de atmosferă și o tipologie, în limitele genului (ficțiunea nonficțiunii), ce se poate reține. Un bunic este fierar și aduce acasă, în nu știu ce împrejurare, o căciulă plină de galbeni. O „baba Maria" are o față rotundă și bună. Este, notează autorul, o „temelie a bunătății", o profesoară de frumusețe morală. O „baba Despa" este acră și răutăcioasă și, din ciocnirea cu ea, copilul curios descoperă ura irațională. Copilul s-a născut la Arad, ajunge, apoi, în sudul Basarabiei (cele mai multe amintiri sunt de aici) și, urmându-și părinții (tatăl este diriginte de poștă), trece la Galați, Corabia, Cluj... Prima lui amintire este „o vastă și profundă curte interioară", un spațiu, deci, închis, așa cum eseistul l-a descris de multe ori în cartea sa *Spațiul literar*. Dar acum vorbește de spațiile care populează ființa lui interioară. Atmosfera vieții basarabene în preajma războiului este admirabil sugerată. Puține proze din literatura noastră au descris așa de pregnant amestecul de limbi și de mentalități, petrecerile câmpenești ale inteligheției locale, viața de familie, relațiile interetnice, cum se zice azi în limbaj jurnalistic.

Valeriu Cristea păstrează un unghi de vedere superior uman când vorbește de toate aceste elemente explozive. Accentul nu cade, totuși, în *După-amiaza de sâmbătă*, pe datele obiective, ci pe stările emoționale ale unui băiețaș care descoperă, cu uimire și oarecare teamă, lumea din jur. De pildă, sentimentul pa care îl are într-o zi că există sau vaga neliniște pe care o cunoaște într-o seară basarabeană în preajma unui joc de șah. Trece printr-o criză de disperare în clipa în care descoperă sentimentul morții. „Într-o zi voi muri", zice el îngrozit, și începe să plângă. Apare zeitatea bună, mama, care-l liniștește: dacă moare, va deveni înger. Copilul înțelege că *va exista* în continuare și că moartea este doar o trecere de la o stare la alta. Vede o pisică moartă cu blană galbenă, și de atunci nu-i plac pisicile de această culoare. Când se ceartă cu sora Jeni face „bot de urs", semn că vrea să se împace. „Pe ce s-a sprijinit Dumnezeu când a făcut pământul?", întreabă într-o zi băiatul acesta timid, complexat mai ales când trebuie să se manifeste în public. Descoperă gângania numită „vaca Domnului" și crede că, dacă există, ea trebuie să aibă un rost într-o lume proiectată cu bunătate. „Dacă uneori cred că lumea e fundamental bună, aceasta se datorează și lor."

Iată o cauzalitate dostoievskiană puțin obișnuita la un eseist. Lumea este bună pentru că există aceste vietăți mici, modeste care au rostul lor în univers din moment ce sunt... Interpretul marelui rus este atent la aceste relații ascunse... Șirul spațiilor sporește: o sală mare, un cort construit din cearceafuri, o altă curte, un zid dezolant, un gard pe care într-o zi băiatul timid îl sare și se rătăcește (spațiu deschis), din nou o cameră, o curte interioară... Acestea formează în *După-amiaza de sâmbătă* o rețea de toposuri. Criticul le ia în primire și le clasifică: *spații închise* (securizante) și *spații deschise*, expuse, nelinștitoare. Paradisul are, după el, o înfățișare domestică. Merge într-o zi în casa doamnei Sima și acolo descoperă o încăpere în care domnește o semiobscuritate odihnitoare, o canapea scundă, un covor în culori moi, iar pe covor un ceas; mai este, în fine, domnul Sima care doarme liniștit, vegheat de subtila santinelă, ceasul de pe covor. Un „spațiu

tulburător", zice eseistul, preocupat de temă, un paradis în culori foarte lumești. Numai că în acest paradis odihnitor pătrunde imprevizibil tragicul: la puțin timp după vizita inițiatică pe care o face copilul în casa doamnei Sima, eroul de pe canapea, predestinat, se părea, unei fericiri eterne, moare și copilul cu mintea iscoditoare se întreabă dacă nu cumva cel care a trădat a fost *ceasul*...

Spațiul închis devine noaptea o sursă de spaimă. Copilul este pur și simplu terorizat de întuneric și nu scapă de această teribilă anxietate decât atunci când mama aprinde o candelă. Minuscula lumină devine un element ocrotitor. Mirosul rufelor spălate are pentru naratorul din *După-amiaza de sâmbătă* valoarea simbolică pe care o are *madelaina* pentru Marcel din *În căutarea timpului pierdut*. Este mirosul proaspăt al copilăriei, e imaginea unei purități originare. Ea se asociază cu cealaltă imagine, deja semnalată, a jocului cu frînghia... Cartea lui Valeriu Cristea abundă în asemenea subtilități care încurajează o lectură în mai multe registre. Din loc în loc trece prin paginile ei, spune chiar autorul, „un frison al impacienței". Copilul este, în fond, un timid solitar, manifestarea în fața publicului este un chin. Când ajunge să spună o poezie la școală este un mare succes. Nici mai târziu, mărturisește el, nu l-a părăsit această jenă. A apărut pentru prima oară la televiziune de-abia în aprilie 1990, după ce depășise, așadar, vârsta de 50 de ani. Și atunci după multe ezitări, insistențe, replieri. Nu-i plac nici lui mulțimile oceanice, ca orice creator autentic suferă de agorafobie. Este mefient față de necunoscuți și nu devine comunicativ decât de la un anumit grad de siguranță și intimitate.

Asta n-o spune naratorul din *După-amiaza de sâmbătă*, o spun eu, cronicarul literar. Naratorul vorbește de un unchi vesel a cărei apariție este o sărbătoare, de o curticică din Cluj unde vede prima oară *pământul* și are *sentimentul lumii* (sunt cuvinte subliniate în text, dovadă că autorul vrea să atragă atenția cititorului asupra acestei relații), de moartea absurdă a lui Vova, un prieten de joacă, și de apariția unui sentiment nou (sentimentul că lumea construită pe temeliile bunătății și justiției se clatină), de Cristi-baci și de un țăran rus care poartă toiagul unui sfânt etc.

Unele întâmplări, cum este aceea cu butoiul de bere de pe Someș, au valoarea unor schițe literare de sine stătatoare. Valeriu Cristea știe să organizeze o mică narațiune. *Stilul evanghelic* (pe care și-l recunoaște singur) este înlocuit cu altul mai degajat, din care nu lipsesc ironia, mișcarea epică bine gradată, fotografia de grup. Nu este singura schiță reușită în cartea acestui eseist care are în mod indiscutabil imaginație epică, așa cum are și imaginația ideilor... Pe câteva dintre ele autorul le numește *proze nescrise*, fragmente dintr-un proiect de roman. Sunt, în fapt, eseuri epice sau mai bine zis secvențe dintr-un posibil eseu romanesc cu observații fine despre suferință, lașitate, înfrângere, utopia comunicării. Scriitorul visează la o societate a oamenilor buni și împarte indivizii în două categorii: *oamenii-oameni* și *oamenii-vulpi*...

Cei dintâi respectă valoarea modestiei și a suferinței, ceilalți nu-și cunosc decât interesele. Naratorul lui Valeriu Cristea este, se înțelege, de partea celor dintâi și el însuși, ca individ, acceptă morala oamenilor umiliți și obidiți. Un episod semnificativ: campionul clasei, vedeta indiscutabilă, se hotărăște să pedepsească un adversar nedemn; întreaga clasă însoțește, curioasă și complice, pe campionul care pregătește un spectacol de zile mari; când spectacolul se încheie, naratorul, culpabilizat, este de partea celui înfrânt; el își asumă ca un erou din romanul rusesc „umilința umilitului", „neputința neputinciosului"...

Lui Valeriu Cristea nu-i place, e limpede, morala celor tari (morala învingătorilor) și modul lui de a protesta în fața agresiunii este tăcerea. O jignire îl rupe definitiv de cel care jignește. Este, se vede clar din confesiunea lui, un spirit religios, chiar dacă în *După-amiaza de sâmbătă* vorbește puțin despre credința sa. Unchiul Costea, un om extrem de bun și de cinstit, n-a ocupat decât ultimul loc în inima copilului. Acum (la începutul anilor '80) unchiul Costea se chinuie pe un pat de spital și înainte de moarte, voind să înțeleagă sensul suferințelor sale, întreabă: „am fost eu, oare, un om rău?..." Cel care povestește această mică tragedie umană are el însuși sentimentul culpabilității și vrea să înțeleagă dacă este o relație între suferință și păcat... Nu este, pare a

răspunde el. Volumul suferinței umane nu este în proporție egală cu volumul răului sau al binelui, morala nu ne apără de agresiune, durere, înfrîngere... În fața morții suntem, toți, în situația unchiului Costea...

Partea a doua din *După-amiaza de sâmbătă* este un jurnal provocat de moartea mamei, mica zeitate. Un jurnal tulburător în care apare aproape obsedant sentimentul vinovăției. Să citim acest fragment: „moartea unui om față de care te simți vinovat (și vinovat te simți, ești față de aproape orice om) ratează cu brutalitate niște relații pe care contai pentru a mai repara, pentru a mai răscumpăra câte ceva. Acum, dintr-o dată, nu se mai poate face nimic: rămâi, neputincios, în brațe cu toate intențiile tale bune, devenite, brusc, nefolositoare, egale cu zero"... E începutul unei confesiuni neobișnuite în proza noastră. Este vorba de un sentiment de suferință vinovată. Orice moarte ne culpabilizează ca indivizi și moartea unei ființe apropiate ne schimbă viața interioară. O despărțire iremediabilă nu numai de cel care dispare, dar și de multe alte lucruri, habitudini. Pe naratorul din jurnalul lui Valeriu Cristea moartea mamei îl desparte, de pildă, de muzică și schimbă relațiile lui cu religia creștină. Nu-i un bun creștin, se învinovățește el, pentru că nu poate duce smerenia până la capăt și nu reușește să suprime în el sentimentul orgoliului. Nu se crede mai pur decât alții, este doar puțin mai moral în sensul că are într-un grad mai mare sentimentul vinovăției...

Dar chiar conștiința acestei culpabilități metafizice arată un spirit mistic în sensul pe care filosofii îl dau termenului: misticul caută și se oferă unui Dumnezeu necunoscut, iar bucuria spiritului este chiar această căutare și această putere de dăruire... Jurnalul lui Valeriu Cristea îl arată fixat în inima unei dureri culpabile. Nu și-a pierdut credința că lumea este zidită pe temeliile bunătății, dar este profund neliniștit când vede că omul suferă, ca unchiul Costea, fără să fie de vină. E drept, oare, să nu fie nici o legătură între aceste lucruri? Ce face Dumnezeu în acest timp?...

Cunoașterea temeinică a marilor ruși i-a sugerat, bănuiesc, lui Valeriu Cristea un tip de problematică morală pe care

scriitorul român îl ocolește de regulă. Din acest punct de vedere nu cred să greșesc spunând că *După-amiaza de sâmbătă* este cel mai „rusesc", în sensul literar al termenului, dintre jurnalele publicate în literatura noastră. Stilul lui este analitic, cu infinite nuanțe, paranteze, dovezi în așa chip încât narațiunea devine pe de-a-ntregul credibilă, în acest fel memorialistica și jurnalul intim ies din sfera anecdoticii (domeniul tradițional al genului) și intră în spațiul unei superioare proze de introspecție.

1990

2. *Personajul absent*

Ce se întâmplă, în acest timp, cu celălalt element al ecuației, cu personajul absent, acela pe care teoreticienii noului roman îl numeau, în anii '70, personajul structurant al narațiunii? Ce se petrece, vreau să spun, cu lectorul din afara fabulei? Căci, știm bine, fără de el opera nu există. Fără intervenția cititorului opera nu-i, avertizează Georges Poulet în introducerea la *Conștiința critică*, decât un maldăr de foi mâzgălite...

Profit de scrierea autobiografică a lui Valeriu Cristea pentru a spune ceva despre lectorul care sunt și despre starea lui de spirit. Când scriu micul meu eseu (sfârșit de august, început de septembrie 1990) starea mea nu-i deloc de invidiat. Cartea îmi place, condiția lectorului este însă mizerabilă. Ea este determinată de factori din afara fabulei, inutil să insist. N-am, în primul rând, stare de lectură și, cu atât mai puțin, stare de scris. Îmi arunc ochii prin jurnalul meu intim din ultimele zile și observ că foaia de temperatură indică: sentimentul că asist la o sminteală generală, limbajul presei românești mă exasperează, lingușitorii de ieri ai geniului carpatic au devenit, azi, disidenți radicali, imposibil să se mai poată alege binele da rău... Și, apoi, această strategie a negației, acest nihilism profitabil, cursa pentru obținerea unei burse. „Bursa", iată cuvântul de ordine... Și bursele vin, pentru cine trebuie, bineînțeles. Colegii mei (foarte tăcuți și

obedienți ieri, foarte iacobini azi) călătoresc mult. Când întrebi de ei, afli că, abia întorși din Canada, pleacă în Scandinavia... Între două avioane scriu articole indignate și țin discursuri îndrăgostite în fața mulțimilor în delir. „Vă iubesc — spun ei — vă iubesc și nu vă pot oferi decât iubirea noastră"...

Mă uit ca la o comedie tragică la aceste spectacole, dar n-am totdeauna tăria să râd. Sunt, în fapt, îngrijorat; convertirile rapide, lipsa de luciditate și de bun-simț mă deprimă. Cum este posibil să uităm așa de repede? Am vorbit de mai multe ori în ultimele luni de incitația la toleranță, dar observ că intoleranța a devenit stilul nostru de viață. Am un coleg de facultate și evoluția lui în ultimele luni este, într-un anumit sens, semnificativă. Până în decembrie 1989 era eternul *băiat de comitet*: membru în biroul de partid, o funcție mijlocie în conducerea instituției etc.; misia lui era să redacteze telegramele de adeziune din ianuarie și la alte sărbători de peste an; vorbitor din oficiu în adunările festive; omul, în fine, care, în momentele penibile de tăcere îndârjită, salva onoarea catedrei la cursurile de învățământ politic...; nu uita, desigur, să citeze pe academiciana noastră de renume mondial și pe strategul nostru numărul unu... Băiat bun, spuneau superiorii lui, lichea simpatică, nuanțau colegii mai realiști...

Ce-a devenit băiatul nostru cel bun, eternul om de comitet? N-o să credeți, dar individul a devenit mentorul ideologic și conducătorul nostru de nădejde în facultate... A promovat, are o funcție mai bine plasată în conducere, a intrat într-un partid (nu în F.S.N., ca să nu fie suspectat de neocomunism) și scrie acum proteste. A adaptat ușor stilul encomiastic al telegramelor la stilul indignării bine calculate... Este, se înțelege, supărat pe putere și, ca să se răzbune, a promovat două trepte în ierarhia didactică. Și-a lăsat barbă, ca să fie în moda contestației, și se pregătește să plece într-o lungă călătorie de studii. Străinătatea îl cere. Dumnezeu să-l ocrotească pe colegul mea cu nasul fin și caracterul disponibil...

Dar să mă întorc la cazul cititorului, personajul care trebuie să dea un sens acolo unde nu există decât sugestia vagă a unor sensuri... El se încăpățânează să citească și să scrie despre literatura care, în mod evident, nu mai are trecere azi. Azi este vremea publicisticii de scandal și a publicisticii iacobine. Înjuri? Exiști. Câtă indignare, atâta valoare... Citesc amintirile lui Valeriu Cristea și încerc să ies din această „dialectică a nulității", cum îi spune Petru Dumitriu în *Zéro ou le point de départ*. Sau din starea de inutilitate.

N-am citit *După-amiaza de sâmbătă* la apariție din motive strict subiective. Vechiul meu prieten, Valeriu Cristea, scrisese tocmai atunci un articol despre *Cel mai iubit dintre pământeni* și articolul lui mi s-a părut excesiv de sever și apariția lui inoportună (cu puțin timp înainte Ion Negoițescu negase, în patru emisiuni la rând, la B.B.C., valoarea literaturii lui Marin Preda și negase în chip aberant și valoarea lui morală, socotindu-l responsabil de decăderea literaturii române în anii realismului socialist!)... A urmat un spațiu de tăcere și chiar un început de ruptură între noi. El s-a refugiat într-o tăcere compactă, eu într-o absență bine susținută... Din cauza unei cărți, din pricina unei cauze străine. Să mori, ca Mercutio, din prietenie. Iată ce-și puteau permite, în niște zile tragice, doi critici literari, prieteni altminteri de-o viață. Ca să nu-l nedreptățesc printr-o lectură rea, nu i-am citit volumul de proză confesivă. Îl parcurg acum, când ne-am împăcat fără să avem, în fapt, nici o explicație. Împăcarea a venit de la sine. Semn că supărarea n-a fost esențială.

Îl regăsesc pe Valeriu Cristea așa cum îi știu: un om pentru care adevărul nu există în afara omului. Omul este singurul adevăr... sugerează el, parafrazând un scriitor rus. Sună straniu aceste afirmații într-o vreme (cartea este scrisă pe la mijlocul anilor '80) când omul nu mai însemna, în fapt, nimic... Cu o obstinată, superbă consecvență, criticul ia apărarea omului simplu, jucăria soartei și jucăria puterii paranoice... Cartea lui mi-a făcut bine, m-a liniștit într-o oarecare măsură. Personajul care sunt (personajul absent, personajul care trebuie să dea un sens și să structureze

fragmentele!) iese ceva mai senin, mai împăcat cu lumea, după lectura fabulei. Nu-i totul pierdut dacă mai sunt scriitori care gândesc că oamenii simpli, umili și obidiți, pot fi profesori de bunătate... Mai este ceva de sperat în cinica noastră lume dacă mai sunt oameni care se pot duce la moarte, ca Mercutio, din dragoste pentru prietenie și adevăr...

Nu uit, bineînțeles, că ceea ce scriu eu acum este un jurnal în marginea unui jurnal. Un joc al textelor? Mai este ceva: nevoia noastră de a ne confesa, imposibilitatea criticului de a rămâne în afara discursului. Citesc această narațiune subiectivă și, cu voie ori fără voie, mă implic în ea, mă situez față de ea și-mi situez propria biografie. Suprim, de regulă, vocea mea când este vorba să scriu despre o operă de ficțiune, dar, iată, acum, mărturisirea autorului mă scoate din starea de obiectivitate. Îl cunosc bine pe autor, îi cunosc familia, am petrecut atâtea seri cu el, am trecut, împreună, prin atâtea evenimente... Cum pot rămâne în afara faptelor pe care el le narează, acum, într-o carte? Personajul care sunt silit să fiu prin natura profesiunii mele (criticul judecător, lectorul structurant..) începe să gândească, pe măsură ce citește, la propria copilărie...

Cartea lui Valeriu Cristea mă scoate din starea de inconfort moral în care trăiesc și mă introduce în altă stare, nu știu cât de durabilă, în care se agită umbrele îndepărtatei mele copilării... Paralel cu romanul său familial, apare altul, romanul meu, și fără să vreau îl raportez la ceea ce m-a învățat psihanaliza. N-am timp să duc analiza până la capăt și să aflu ce s-a întâmplat cu un băiat care-și iubea nespus de mult tatăl și ce-a devenit mama lui care l-a ocrotit și l-a silit, cu varga în mână, să se spele totdeauna pe mâini înainte de a se așeza la masă, să-și spună, la culcare, rugăciunea către Domnul nostru Iisus Hristos, l-a învățat să nu fure, să nu mintă, să nu ia numele Domnului în deșert...

Ies, totuși, destul de repede din starea de nostalgie în care m-a împins lectura acestei splendide cărți. Revin în actualitate... Romanul imaginar (sau, mai bine zis, romanul lecturii) se

destramă. Iar presa, iar telefoanele, iar intoleranța contemporanilor mei, șocantele schimbări la față, felonia indivizilor care își urmăresc măruntul, nenorocitul lor interes... Ar fi reconfortant și sublim să pot spune: nu mă interesează, nu mă atinge această felonie! Ei bine, trebuie să mărturisesc că mă interesează. Trebuie să spun, cu jenă, că asemenea metamorfoze morale mă neliniștesc profund. Oricât de „tare" aș vrea să fiu, rămân descumpănit în fața abjecției umane. Ura irațională (atât de prosperă în ultimele luni de zile) îmi dă astăzi o stare de angoasă... Și, totuși, cu această anxietate și această stare de silă (căci este o silă imensă instalată în mine) trebuie să citesc cărțile contemporanilor mei. Să-mi asum, cu alte cuvinte, rolul meu de personaj structurant: acela care transformă un vraf de hârtii într-o operă viabilă...

1990

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

FICȚIUNEA AUTOBIOGRAFICĂ. *DIN CALIDOR* — PAUL GOMA

Dintr-o *Cronologie* publicată la sfârșitul volumului *Patimile după Pitești* (Cartea Românească, 1990) deduc că *Din Calidor* (Editura Albatros, 1990) a fost scris, într-o primă variantă, în 1983 și că el deschide un ciclu autobiografic din care mai fac parte *Arta Refugii* și *Biblioteca...* Cartea de acum a fost definitivată în 1985 și publicată la editura pariziană „Albin Michel" în 1987. Gearges Dupoy o socotește „o povestire inspirată, răscolită de emoție, de prospețime, de fantezie și tandrețe"... Povestirea (cel puțin în varianta românească) are un subtitlu, „o copilărie basarabeană", și el duce gândul la romanul memorialistic al lui Constantin Stere. Un posibil model epic. Din aceeași *cronologie* mai înțeleg că Paul Goma și-a pus, cum se zice, viața în roman și că, în genere, scrie numai despre ceea ce a trăit...

O literatură, așadar, a experienței, o epică de tip biografic, un document, în fine, uman și politic, în consens cu o bună parte din literatura Estului (de la Soljenițîn la Kundera). Paul Goma a deschis, oricum, un capitol nou în literatura română postbelică și cărțile lui trebuie analizate cum se cuvine. Din păcate nu avem alt criteriu de judecată decât cel estetic („din păcate" pentru tinerii noștri confrați ca dl Bogdan Ghiu, care consideră că esteticul este, azi, o aberație, dacă nu chiar o diversiune... — vezi *România literară*, nr. 8, p. 3)... Aberația ne ajută, totuși, să deosebim binele

de rău și literatura de ceea ce este în afara literaturii. Ea mai poate sluji arta încă multă vreme...

Din Calidor este un roman-indirect, acela care folosește, ieri ca și azi, ficțiunea biograficului. Faptele narate aici s-au întâmplat sau s-ar fi putut întâmpla. Ceea ce interesează, la lectură, este puterea lor de sugestie, capacitatea de a impune o atmosferă și un destin (acela al naratorului) credibil în ordine existențială. E ceea ce se întîmplă cu această povestire basarabeană. O povestire, într-adevăr, plină de fantezie, de tandrețe, și, mai ales, de adevăr. Autorul nu ascunde nici un moment faptul că personajul despre care e vorba este chiar el, Paul Goma, fiul lui Eufimie și al Mariei Goma, învățători în satul Mana, comuna Vatici, județul Orhei... Asta nu înseamnă însă că trebuie să punem semnul identității între cel care povestește (naratorul ajuns la o anumită vârstă) și personajul său, copilul pe care îl reinventează după 50 de ani... Între timpul acțiunii și timpul narațiunii se întinde un spațiu enorm pe care îl acoperă numai fantezia scriitorului.

Paul Goma îl cuprinde în stilul lui, când liric, când iritat, sarcastic, într-o narațiune care nu păstrează o cronologie lineară. Unele date sunt din chiar timpul în care este scrisă cartea (informații, anecdote pariziene), altele privesc istoria Basarabiei și nu au decât o relație indirectă cu viața naratorului. Și unele și altele determină însă și colorează această copilărie basarabeană scrisă, după o jumătate de secol, de un prozator care a văzut multe și a trecut prin multe. „Calidorul" este punctul lui epic de observație. Spațiul său de securitate. Aici descoperă lumea și de aici începe să vadă istoria: „Stau în calidorul casei din Mana. Și tremur. Tremur acum, pentru tremuratul de atunci pe care nu-l țin minte dar pe care mi l-am însușit și a devenit al meu, direct. Stau în calidor și tremur — la urma urmei, de ce nu ar avea dreptul să fie considerate memorie și lucrurile, evenimentele la care, totuși, am fost martor, însă pentru că în acel moment aveam mai puțin de cinci ani, acum mi se spune că atunci nu puteam înregistra, păstra — pentru acum? De acord: anume «amintiri» mi s-au

alcătuit, fixat din amintirile povestite de alții, ale lor, ale, pe atunci, adulților: sunt însă altele, scene statice, scene-cheie, momente, stări care «atinse» mai apoi (chiar azi) declanșează o adevărată ținere-de-minte, o succesiune, o coborâre din treaptă-n treaptă (sau: din piatră-n piatră), depășind, încolo, nu doar pragul vârstei la care, cică, începi să ai voie la amintiri «directe», ci și pe acela al nașterii; iar dacă nu fac deosebite eforturi de stăpânire, înaintez-retrăgându-mă și dincolo; chiar dincolo de dincolo".

Calidor este, se înțelege ușor, coridorul francez și cerdacul turcesc. Prozatorul fantazează și dă o altă etimologie (falsă) *Calidorului* său: „dor frumos", unind grecescul *Kali* cu românescul *dor*... Etimologie bună pentru cine se pregătește să scrie o carte despre copilărie... Dorul lui frumos va fi însă sistematic bruscat de o istorie agitată. Naratorul se naște, citim în pagina 8, în zorii zilei de 2 octombrie 1935 (aceeași dată este consemnată și în *cronologia* citată mai înainte!), dar nu în *Calidor*, ci într-o bojdeucă de lut, acoperită cu paie, în satul Mana, sat mic și sărac, cu țărani care se țin de tradiție și nu se omoară cu firea. Ei trăiesc în bordei și nu lucrează decât o parte din pământ, pe celălalt îl lasă să se odihnească. Luați la rost de învățătorul Eufimie Goma, răspund invariabil: „Cum nu-l lucrez, domțători?, zicea tata că zicea Ion acela. Am pus o postată cu pâne, alta cu păpșoi — ce-o rămas, am pus de harbuj'... — Ai pus, ai pus — și cele două hectare pe care le-ai lăsat în pârloagă? — Se hodinesc și ele, săracele hectarele, că pământu-i ca omu și ca Domnu, lucrează el ce lucrează, da-n a șaptea zi se pune jos, să-și tragă răsuflarea... Da' las', domțători, că la anu pui ceva dincolo și se hodinește dincoace — că pământu-i ca Domnu și ca omu...".

Mândria țăranilor din Mana nu este casa, ci prepeleacul. Acesta din urmă trebuie să fie înalt și frumos împodobit. Vara, când se coc harbujii, manulenii lui Goma se mută în prepeleacuri și veghează de acolo, câteva săptămâni, câmpurile cu vreji într-un fel de ceremonie bizară. Ei nu comercializează niciodată harbujii

și, când apare un străin, se grăbesc să-l ospăteze. Solicitarea este mare și străinul, gustând de ici și colo, fuge la urmă înspăimântat. Copiii se joacă, de mici, „de-a șezutul", încearcă să imite, adică, pe oamenii mari în actele lor erotice. *Din Calidor* dă, fără pudoarea naratorului tradițional, amănunte crude și colorate. „Orfănelul", naratorul lui Goma, este inițiat de Duda, Tecla, Nora, Bălana, Ileana și asistă la „stricarea" Dudei de către flăcăul Gligor al lui Macarie... El ia termenul în sens propriu, este îngrijorat de suferința Dudei, apoi nu mai înțelege nimic când observă că fata este mai degrabă bucuroasă după astfel de „stricări"... Mama este severă și alungă din casă pe fetele care-l strică pe băiat, însă băiatul nu se lasă și, când apare alta nouă, reîncepe inițierea „șezutului" și a „privirii în sus"...

Sunt însă și altfel de evenimente în această remarcabilă scriere memorialistică. În 1940 vin rușii și-l „duc" pe învățător, tatăl, apoi se retrag rușii și vin românii. Capitolele care înfățișează repetatele exoduri sunt substanțiale. Fuga țăranilor, neîncrederea lor ancestrală, momentele de panică și de speranță, toate sunt notate într-o proză inedită pentru literatura română. În subtextul ei este mereu sugerat un tragism colectiv. Țăranii aceștia îndărătnici, neîncrezători, au fost mereu loviți de soartă și peste ei năvălește acum (când începe propriu-zis narațiunea lui Goma) o istorie irațională. Învățătorul Goma este deportat întâi în Siberia, e trimis, apoi, pe front, cade prizonier la nemți și, în cele din urmă, este închis de români la Slobozia de Ialomița. Soția nu știe nimic de el și, într-un rând, află că a fost ucis. I se face înmormântare și i se ridică o cruce în cimitir, însă cu „un cârlig": i se trece o dată falsă, cât mai îndepărtată, a morții sale. Cârligul ar fi că mortul ar putea să reapară într-o zi... Nu trebuie, deci, forțat destinul. Superstiția se dovedește a fi pozitivă: învățătorul apare după câțiva ani și crucea este arsă simbolic în curtea casei...

Însă tragedia acestei colectivități umane, aflată mereu în calea năvălirilor, nu se oprește aici. Războiul își schimbă cursul

și o parte din manuleni pleacă într-un nou refugiu... Familia învățătorului Goma ajunge în Transilvania și țăranii de aici sunt circumspecți și neospitalieri. Moș Iacob, vecinul din Mana, este eternul „primare" în sat și teoria lui este că pe toți trebuie să-i iei „cu ghinișorul" ca să supraviețuiești... El nu părăsește Mana și se pregătește, resemnat, să întâmpine altă stăpânire... Coase tricolorul în interiorul unei plăpumi și așteaptă să treacă din nou istoria peste el: „Nu te-ai răzgîndit. Moș Iacob?, aruncă tata, indiferent, peste gard. — D-apăi, Dumnezeu e mare, domțători, nu ne-o lăsa El nici de data asta. Și-apăi, la vârsta noastră, un'e s-o pornim, așa prin lume cu straista-n băț? Bună, rea, asta-i casa me', rău, bun, aista-i pământu și locu — un'e să mă pornesc, ca jidovu rătăcitor? Că și Rusu-i om și dacă ne-om da cu ghinișoru pe lângă dânsu... Că oameni suntem cu toți..."

Tema suferinței colective este, în fapt, esențială în *Din Calidor*. Ea nu este nouă în proza românească. O aflăm și în romanul lui Stere, o descoperim și în scrierile recente ale basarabeanului Ion Druță — și ea se găsește, probabil, în multe alte romane și nuvele pe care noi, criticii bucureșteni, nu le-am citit încă. Inedit este realismul sarcastic al lui Paul Goma, nouă ni se pare optica lui antipoporanistă. Satul copilăriei sale nu este un paradis, țăranii din Mana, s-a putut constata, nu sunt deloc ființe fără prihană. Sunt doar oameni fixați de soartă la granița dintre două lumi, călcați sistematic de unii și de alții, mefienți, din această pricină, față de toți. Morala „ghinișorului" i-a ajutat să reziste și nu sunt semne (cel puțin în această primă carte a ciclului biografic) că ei ar avea motive s-o schimbe...

Proza lui Paul Goma este, din acest punct de vedere, solidă, cu un substrat tragic bine fixat epic. Sunt în ea multe documente sociale, dar este și efortul de-a prelungi documentul în simbol și de a prinde tragismul unei lumi, cum am zis, de margine, o lume veche, cu sfinții (Ștefan cel Mare), fantasmele, obiceiurile și spaimele ei... Paul Goma o descrie într-o proză politică aspră, demitizantă, amestecând sistematic planurile și cronologiile. Nu

i-aș reproșa decât stilul uneori prea digresiv, „rupt", cu ostentație zeflemist acolo unde, poate, subiectul tragic al narațiunii ar fi cerut mai multă liniște a spiritului... Admit însă, dinainte, că poate fi doar o superstiție a gustului meu... Fapt sigur este că alături de *După-amiaza de sâmbătă*, scrierea autobiografică a lui Valeriu Cristea, *Din Calidor* schimbă substanțial imaginea pe care o are literatura română despre țara misterioasă a locotenentului Ragaiac...

1990

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

JURNALUL UNUI PELERIN MISTIC. MIRON KIROPOL

Am scris, cu câtva timp în urmă, despre poezia religioasă a lui Miron Kiropol, autor a opt cărți de versuri (ultimele cinci publicate în Franța). Un admirabil estet al devoțiunii, un pelerin mistic, ispitit de splendorile lumii... Într-o zi, Sfântul Ioan l-a tras delicat de urechi și i-a șoptit: „n-am să-ți mai vorbesc, dacă nu vei scrie proză"... Amenințat în acest fel, poetul proiectează un ciclu epic (*Diotima*) din care publică acum primul tom: *Les morts s'en mêlant* (La Bartavelle Editeur, 1991), scris direct în franceză. Este un jurnal („*un jurnal sans rivages*", zice Valeriu Cristea în *Adevărul*, 6 iunie 1991) care cuprinde însemnări intime, poeme și povestiri sub formă, mai ales, de vise. Jurnalul este din loc în loc datat (iunie, octombrie 1985), dar unghiul lui temporal este mai larg. Unele notații se referă la copilăria bucureșteană a autorului, altele la exilul său parizian (început în 1968). O carte, pe scurt, care unește reflecția, reveria, coșmarul și poeme cu însemnările prozaice, specifice jurnalului intim. De ce Diotima? Este o trimitere simbolică, evident, la personajul cunoscut din *Banchetul* lui Platon și, poate, la tânăra grecoaică din *Hyperion*, romanul lui Hölderlin... Diotima este inițiatoarea lui Socrate în metafizica iubirii. Ea îi dezvăluie filosofului treptele accesului spre contemplarea Frumosului și descoperirea, în cele din urmă, a Frumuseții eterne.

Diotima lui Miron Kiropol este, bănuiesc, un simbol al iubirii spirituale („Numele Tatălui Nostru l-am înlocuit cu acela al

Diotimei" — scrie într-un loc autorul). O imagine combinată a dragostei divine și a dragostei pentru femeia celestă (Afrodita Urania). Dar poate fi în același timp și imaginea iubirii pământene, Afrodita Pandemos, de care poetul mistic se lasă ispitit. Numele Annei apare adesea în text. Sunt și altele, notate în acest jurnal, care amestecă sistematic oniricul, coșmarescul, parabola cu rugăciunea și reflecția. „Sunt atins de o gravă infirmitate, aceea a nopților albe ale lui Dostoievski. Aștept pe prințesa Brambilla"...

Cu aceste notații începe *Diotima* lui Miron Kiropol. Cel care se confesează este paznic într-un muzeu de artă și poet în orele libere. Este român în exil, a debutat în *Contemporanul* în anii '60 și a copilărit într-un cartier bucureștean. Exilul lui a început înainte de exil, în casa părinților... Și-a adorat mama și, fără a ști de Freud și de complexele psihanalizei, și-a urât temeinic tatăl... Scrie, acum, o carte „dureroasă" și scriitura îl fortifică. Are vise senzuale și le notează, are viziuni demoniace, păcătuiește, se roagă și meditează asupra păcatului și a grației divine. Nu-i un scriitor cu stilul elegant și se scuză, nu-i place avangarda și nu se mai scuză: arta nu se poate face în afara *Spiritului*. Păzind tablourile maeștrilor artei moderne (în timp ce scrie acest jurnal-memorial este custode la Beaubourg), începe să „respire culori" și are sentimentul intoxicației. Modernilor le lipsește ceva. Ce? Metafizica, Iubirea supremă, aspirația spre Frumusețea eternă care nu poate fi decât aceea din vecinătatea lui Dumnezeu.

Pictează el însuși și nu este satisfăcut. Are o nenorocire în familie și, ca Emily Dickinson, se roagă să supraviețuiască în suferință: „Ajutor, încă o zi"... În iunie 1985 se simte „beat de o tristețe binecuvântată". Scriitura lui trăiește numai în și din armonie. „Suferința creează opere nesatisfăcătoare" — zice Miron Kiropol. „Grandoarea aparține oamenilor care au trăit demn chiar și în mizerie", mai scrie el cu gândul la Dostoievski, scriitorul pe care îl admiră cel mai mult. Are viziuni „beatriciene", dar are, mai ales, viziuni coșmardești: femei mari, apocaliptice, care îl strivesc, lucruri monstruoase care îl atacă și iarăși femei cu sexul enorm care-l terorizează... „Sunt atât de isteric și

liniștit așa cum pot fi îngerii Apocalipsei", notează poetul care contemplă îndeaproape răul și crede în diavol. Este adesea disperat, dar disperarea lui este tandră, toate cuvintele sunt îndrăgostite de el. Vrea să noteze în jurnal adevărul, dar nu reușește decât să scrie o lungă și repetată prefață a adevărului. Are nevoie, pentru aceasta, de grația lui Dumnezeu. „Mai ales când omul se descoperă inutil", completează el cu o vagă propoziție sartriană...

De când este gardian la muzeu urăște *omul cultural* („cea mai superficială creație omenească"). Este „un maniac al blândeții", dar în jurnalul său pătrund cu precădere imaginile violenței și ale urâtului. O pagină memorabilă din jurnal este aceea despre copilul bolnav. Are sentimentul supliciului și pune întrebări incomode Dumnezeului său. Nu pentru mult timp, căci *diaristul* descoperă că adevărata libertate este aceea a credinței: „Îmi place să știu că există deasupra mea o forță care mă silește să-mi arunc fața la pământ; a avea teamă de ea este adevărata libertate"... Este logica omului religios. El nu iubește pe omul politic. Îl consideră o creație malefică, un comedian atroce. Trăiește într-un mare și superb oraș (Parisul), dar exilatul detestă marile aglomerări urbane („ele sunt create pentru a glorifica moartea"). Găsește salvarea în fugă și în scriitură, dar scriitura lui este făcută pentru a fi auzită de urechea discretă a morții...

Jurnalul lui Miron Kiropol este, în multe privințe, original și substanțial, în această alternanță — credibilă — de fericire și chin proprie spiritului autentic mistic. Este confesiunea unui poet care are sensibilitatea unui exasperat (spune chiar el, p. 97), un exasperat însă care crede în ceva. Revoltele lui, unele nihiliste, cioraniene („protestez împotriva faptului de a fi în viață, de a mă supune legilor și limitelor umane [...], protestez de a nu avea un popor și o limbă, de a nu fi nici român, nici rus, nici sârb, nici grec, nici francez, ci toate aceste demențe laolaltă" etc.) sunt urmate de umilințe, de oboseli teribile. Se simte atunci fragil și pierdut în univers și singura lui speranță este Dumnezeu. Este, repet, un spirit pentru care răul și binele există, îi iubește pe marii ruși (Dostoievski, Tolstoi, Cehov, Gogol) și, de la o vreme, nu

acceptă altă comunicare literară. Un rând din *Ecleziastul* îi zdrobește trufia și-i redă umilința în fața istoriei și a morții. Scriitura este pentru el, s-a văzut, fortifiantă, salvatoare și, în același timp, o nouă umilință, învață să scrie în altă limbă și această formă de *adamism* îi dă forța de a-și accepta soarta, îi dă chiar sentimentul invincibilității... Caută „un loc pentru eternitate" (Dostoievski) și nu află decât o acceptabilă disperare.

Această infinită pendulare a spiritului dă o notă de autenticitate jurnalului. Miron Kiropol este (se vrea) un veșnic pelerin mistic. Singura lui avuție este Biblia și un sac plin cu pâine uscată. „Părinte, întreabă el, ai nevoie de mine? Unde mă aflu eu în creația ta?" Dumnezeu îi mai dă o dimineață și eternul exilat are privilegiul să vadă zorile care se sting. Notează evenimentul și scriitura lui ezită. De ce? Pentru că, zice poetul inspirat, „îmi place să conspir cu amintirea". Lui Miron Kiropol îi place, în genere, să conspire nu numai cu amintirile sale (unele sunt, literar vorbind, excepționale: moartea vecinului Tudorică, venirea mamei la Paris, timiditatea lui față de femei, întâlnirile lui sistematice cu îngerii etc.), conspiră și cu neliniștile, suferințele, iubirile sale nefericite și, când nu mai poate și totul pare pierdut, *plânge pe săturate* și se roagă... După N. Steinhardt, Miron Kiropol este al doilea mistic contemporan care mă convinge și mă seduce, este-tic vorbind, cu jurnalul său.

1991

BCUIASI CENTRU

MEMORIAL DE PUȘCĂRIE: *MONARHIA DE DREPT DIALECTIC*. UN MARTOR AL ACUZĂRII CARE SE JUSTIFICĂ. ANDREI ȘERBULESCU (BELU ZILBER)

Din seria de memorii, jurnale, autobiografii publicate în ultima vreme merită să fie citite și însemnările lui Andrei Șerbulescu: *Monarhia de drept dialectic* (Editura Humanitas, 1991). Autorul, pe numele lui adevărat Herbert (Belu) Zilber, a fost martorul principal al acuzării în procesul Pătrășcanu și, după ce a jucat până la capăt rolul încredințat de anchetatori, a stat în închisoare șaptesprezece ani. Personaj ciudat, cunoscut în mediile intelectuale din anii '30, om cultivat (licență în matematici la Universitatea din Grenoble, inginer electronist, diplomat în filosofie în 1945) și, cum dovedesc memoriile sale, un autor care are ceea ce vechea critică literară numea capacitatea de expresie.

Biografia lui este neobișnuită pentru un intelectual român. A fost, recunoaște singur, spion sovietic și, descoperit, este condamnat în 1931 la cinci ani temniță grea dar, la intervenția — se pare — a lui Nae Ionescu, a fost eliberat repede (iau aceste informații din prefața lui G. Brătescu). Belu Zilber frecventează în orice caz cercul „Criterion" și Mircea Eliade spune despre el în *Memorii* că avea „mintea vioaie și [era] destul de cultivat; degeaba spunea că era marxist căci n-avea nici dogmatismul și nici intoleranța acestuia". Participă la dezbaterile grupului și apără punctul de vedere al materialismului dialectic și istoric în fața lui Mircea Vulcănescu și Mihai Polihroniade, colegi de generație cu alte convingeri filosofice și de altă orientare politică. Prietenia dintre acești adversari ideologici surprinde pe un publicist

francez. Amănuntul este consemnat de Mihail Sebastian care face, la rândul lui, un portret fin lui Belu Zilber, fixindu-l într-o tipologie caragialescă: „puțin agent de siguranță și puțin martir, are suplețea primei meserii și vehemența celei de-a doua, ceea ce dă un aliaj de real umor. Dacă vi-l amintiți pe Boris Sarafoff [...] realizați destul de exact personajul. Îl cred doar pe Zilber mai inteligent și mai neserios".

Omul inteligent și neserios publică în *Era nouă*, *Independența economică* și *Viața Românească* studii de sociologie și economie mondială și peste cinci sute de articole (în ziarul *Prezentul*) pe teme diverse. Intră în politică și, după război, este în preajma lui Pătrășcanu, iar în februarie 1948 este arestat. Ce se întâmplă mai departe cu viața lui povestește chiar autorul în *Monarhia de drept dialectic*... Alte informații despre acest ciudat personaj aflăm în memoriile Lenei Constante.

Cartea tipărită acum reprezintă, ne avertizează editorii, a doua versiune a memorialului întocmit de Belu Zilber după ieșirea din închisoare. Prima, din care n-au mai rămas decât câteva file dactilografiate, a fost sustrasă de securitatea în 1970. Procedeul este cunoscut și în cazul lui N. Steinhardt. Ca și acesta, Belu Zilber reface manuscrisul care, în forma publicată acum, cuprinde în esență două părți: prima, aproximativ o sută de pagini, explică poziția lui în procesul Pătrășcanu și analizează strategia judiciară în timpul stalinismului, a doua, cu mult mai interesantă din punctul de vedere al literaturii memorialistice, schițează portrete din închisoare și notează reflecții despre condiția individului în detenție. Urmărindu-le cu atenție, și pe unele, și pe altele, am la lectură un sentiment contradictoriu. Este vorba de un caz, indiscutabil, dramatic. Istoria unui om politic care provoacă o imensă tragedie (lichidarea lui Lucrețiu Pătrășcanu) și trăiește el însuși o tragedie enormă (stă șaptesprezece ani în închisoare). Nu lipsește din această dramă politică nuanța farsei. Farsa unui scenariu bine ticluit, farsa recunoașterii unei vinovății imaginare... Belu Zilber, actor desemnat de alții, acceptă rolul încredințat de torționarii săi cu gândul că nu-i nimic de făcut... A citit multă literatură,

este la curent cu procesele staliniste din anii '30, cunoaște rezultatele și în cazul celor care au rezistat, și în cazul celor care n-au rezistat și au acceptat farsa vinovăției. Nimeni n-a ieșit, viu și sănătos, dintr-un proces politic în regia lui Andrei Ianuarevici Vîșinski... La ce bun să te opui atunci fatalității? Iată, pe scurt, justificarea morală a lui Belu Zilber.

Justificarea este, evident, neconvingătoare și „actorul" se supune, inevitabil, judecății aspre a cititorului de azi. Acceptând scenariul torționarilor, martorul a trimis la moarte un om nevinovat, pe prietenul său Lucrețiu Pătrășcanu, și a provocat un lanț de drame: arestarea și condamnarea altor oameni inocenți. Printre ei se află Harry Brauner și Lena Constante... Este prima impresie pe care mi-o dă memorialul lui Belu Zilber și reacția mea nu-i deloc favorabilă. Poate fi justificat, oare, ceea ce nu are niciodată justificare și anume trădarea adevărului, colaborarea cu torționarii?... Dar tocmai când sunt pe punctul de a trage concluzia cea mai aspră, memoriile îmi atrag discret atenția că actorul acestei farse tragice este el însuși o victimă și că, stând șaptesprezece ani în pușcărie, el a cunoscut oroarea sub toate formele ei. Gândul acesta mă obligă să-i recitesc cu alți ochi mărturia și să judec mai obiectiv drama unui intelectual care, nemaiputând suporta suferința psihică și fizică, a cedat presiunilor și, cedând, a legitimat o tragedie pregătită de alții (în cazul în discuție: Gh. Gheorghiu-Dej și echipa lui). Cu alte vorbe, Belu Zilber a trecut din culpa metafizică în ceea ce Jaspers numește culpa criminală pentru a fi, în cele din urmă, victima aceluiași scenariu... Cum putem judeca mai bine, mai drept, mai uman toate acestea? Îmi amintesc că Ion Caraion scrie într-un loc că infernul nu poate fi judecat decât de cei care au trecut prin infern. Ceilalți să facă efortul să înțeleagă, dacă pot și cât pot, această imensă suferință...

Eliberat din detenție, cu o pensie mizerabilă, bolnav, cu viața distrusă și conștiința încărcată, Belu Zilber povestește în *Monarhia de drept dialectic* (un titlu imposibil pentru o confesiune!) fragmente din biografia lui și dă un număr de date despre procesul în care a fost implicat. S-a născut la Târgu Frumos (14 octombrie

1901) și, elev de liceu, devine bolșevic fără să știe prea bine ce înseamnă acest fapt. Frecventează clubul socialist de pe strada Câmpineanu, colț cu strada Sfântul Ionică și, în ziua de 13 decembrie 1918, se află în Piața Teatrului. Este eliminat din școală și, cerând sprijin profesorului său, Alexandru Stamatiad, acesta îl admonestează: „Vrei să întronezi bolșevismul? Ieși afară!..." Are sentimentul că este urmărit de nenoroc. Prietenii, familia, femeile pe care le iubește — toți sunt obsedați că el face ceva necurat și iremediabil. Este un fel de Cănuță om sucit care, cu exces de luciditate, umblă în calea ghinionului și a fatalității. Intră în combinații obscure și iese înfrânt. În 1930 este acuzat de spionaj — „ceea ce de altfel corespundea adevărului", notează cinic memorialistul. Inculpatul are spirit de observație și unele portrete (anchetatorul din 1930, Vintilă Ionescu, generalul Nikolski din anii '50, colonelul Mișu etc.) sunt remarcabile.

Istoria acestui ghinionist, revoluționar de profesie, este relatată într-o narațiune nelineară. Autorul sare de la o epocă la alta, deschide paranteze și dă judecăți politice, apoi revine la tema dintâi. Unele sunt subtile și au intrat în folclorul inteligheției bucureștene din timpul totalitarismului. Lui și aparține, de pildă, fraza celebră că I.L.Caragiale este ctitorul României modene și, în altă variantă, că socialismul în România poartă pecetea lui I.L. Caragiale și I.V. Stalin... Memorialistul are, în chip evident, simțul ironiei și multe însemnări, mai ales cele din partea a doua a cărții, sunt inteligente și malițioase. Canalul Dunăre-Marea Neagră este un fel de „piramidă de apă". Delirul puterii dezechilibrează, de aceea „rar despot care să nu-și piardă mințile", „În Rusia din 1917, mai întâi a fost fapta, apoi cuvântul; în România, la început a fost cuvântul, apoi parodia și așa a continuat până în zilele noastre" etc.

În această parodie veghează însă moartea și Belu Zilber, ironicul, este aproape de ea. Când simte primejdia, memorialistul are un semn: îi este sete. Marxist din tinerețe, nu poate părăsi acest viciu. Este încolțit, are posibilitatea să fugă din țară, dar nu are tăria să se despartă de asasinii săi... „Marxismul mă paralizase" — notează el. Are ceea ce în popor se cheamă gură rea,

cârtitoare și de aici i s-au tras multe. Nu este credincios și, când își scrie memoriile, nu arată căință pentru necredința lui. Un anchetator, maiorul Ceslanski, îi dă șansa de a alege între *Autocritică* și *Canal* și el acceptă autocritica severă cu gândul că poate scapă... Își asumă, în consecință, păcatele capitale: buharinism, torțkism, lichidatorism, fracționism etc. Inutil, păcatele imaginare sunt luate la proces în serios și omul abil este înfundat în pușcărie pentru aproape două decenii...

Aici îl ia în primire sentimentul culpabilității și nu-l mai părăsește: „Spovedania nu-l omoară, notează el [...]. Păcatul există undeva în noi, cancerul, poate mediul natural al sufletului...". Nu-și pierde, totuși, în plină tragedie simțul umorului. Despre Ana Pauker spune că „face politica menopauzei, nu a clasei muncitoare" și femeia la vârsta critică, auzind toate acestea, nu se supără prea tare... Umoristul face și lucruri grave, cu consecințe incalculabile: se apucă, de pildă, și compune un scenariu de crime după modelul sovietic din anii 1937–1939. Pare că se amuză, dă plânsu-n râs, scrie cu fervoare zeci de pagini povestind comploturi fanteziste, acțiuni de spionaj care, culmea!, plac foarte mult anchetatorilor săi... Șeherezada își pregătește, fără să știe, propriul act de condamnare.

Cronologia acestei mistificări se oprește aici și narațiunea memorialistică este reluată, sub formă mai liberă, cu scene de detenție, portrete, reflecții morale, schițe caracterologice. Unele sunt izbutite și arată talent literar. Stilul lor este acela al ironiei tragice de care am vorbit mai înainte. Deținutul capătă greu conștiința iremediabilului și târziu de tot, după ce trece printr-o experiență dură, descoperă că „nimic nu este mai ireal decât realitatea". Asistă la scene de sodomie, stă în carceră cu un nebun, vede profesori universitari care se umilesc și-și pierd sufletul pentru nimic, bătrâni boieri care fură mâncarea vecinilor, în fine, detenția degradează individul peste marginile închipuirii...

Există și oameni care rămân domni; puțini, dar sunt. Unii, ca poetul Ștefan Nenițescu, trăiesc într-o utopie continuă. Provoacă la duel cu spada pentru orice jignire și nutresc, într-o celulă

mizerabilă, visuri de mărire. Bune, ca schițe de portret, sunt paginile despre Mucegai, Costescu, Mișu și alte personaje patibulare din lumea închisorii. Costescu este un informator maniac care scrie, la infinit, delațiuni. Mucegai este un țăran slab de minte care, nedreptățit de un prelat, face un lanț de crime având totdeauna conștiința împăcată.... Colonelul Mișu are un mod bizar de a sta de vorbă cu deținuții: îi obligă să se urce cu picioarele pe scaune înalte și, din când în când îi coboară pentru a-i scuipa... Visul lui este ca fiecare individ să aibă un dosar complet. Numai atunci oamenii pot fi educați, înnoiți: sub puterea șantajului. Numai de frica dosarului omul devine cu adevărat om nou....

Monarhia de drept dialectic vorbește pe larg despre această abominabilă industrie a dosarelor. Belu Zilber explică pe larg modul în care se fabrică un dosar compromițător. Acela al lui Lucrețiu Pătrășcanu are, de pildă, 50 000 de pagini și în el sunt consemnate, cu o ticăloasă dibăcie, adevărurile și minciunile, intimitățile, fantasmele, vorbele spuse la întâmplare și puse, acum, într-o ordine acuzatoare... „Stăpânii dosarelor sunt stăpânii noștri" — zice, pățit, memorialistul. Și tot el, încercând să explice fenomenul delațiunii: „Pasiunea privirii intimităților aparține, cred, numai omului. Este sursa principală care alimentează dosarele. Unii se nasc informatori, cum alții se nasc poeți sau pictori. Le place să se uite prin gaura cheii, să asculte la uși ori să citească corespondența altora. Alții devin informatori în lipsa unei profesiuni, iar mulți din convingerea că partidul trebuie ajutat. Este felul idealist de a justifica patima de a privi prin gaura cheii și, de foarte multe ori, plăcerea de a face cuiva rău, o voluptate mult mai răspândită decât se crede. Indiferent de motivarea inițială, cu vremea delațiunea devine viciu".

În fine, Belu Zilber nu-i iubește pe bătrâni, acești „rentieri ai memoriei", și crede că ei fac numai profeții apocaliptice. Visul lor este un stat socialist locuit de pensionari... Gândindu-se la soarta socialismului, Belu Zilber înțelege, acum, la spartul târgului, că el nu este posibil așa cum l-au imaginat Marx și Lenin, ci numai așa cum l-a aplicat Iosif Vissarionovici... Ergo:

„marxismul este un viciu, o boală a secolului...". Memorialistul pare, în fine, a pricepe cum stau lucrurile, deși în scrisorile ulterioare (introduse de editori în *anexa* volumului) el mai crede încă în iluzia unei societăți drepte și se plânge că pensia lui modestă nu-i ajunge să trăiască... Asta ca să confirme că viciul tinereții nu se vindecă, total, niciodată...

Monarhia de drept dialectic este înainte de orice, un document uman complex. Este vorba în el de un personaj care, silit de împrejurări, provoacă un șir de tragedii și își risipește el însuși viața într-o cumplită tragedie. Istoria face din acest personaj caragialesc un personaj dostoievskian.

1991

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O CARTE VORBITĂ: *IA-ȚI BOARFELE ȘI UMBLĂ* — MARIANA MARIN–OANA ORLEA

Ia-ți boarfele și umblă (interviu realizat de Mariana Marin, C.R., 1991) este ceea ce s-ar putea numi o carte vorbită, categorie nesigură, încă neanalizată de naratologi. „Genul" este, oricum, în expansiune și el tinde să ia locul autobiografiei tradiționale. Cineva, de regulă un ziarist experimentat, întreabă și altcineva — o personalitate sau chiar un individ oarecare care s-a remarcat prin ceva — răspunde. Tonul îl dau peste tot oamenii politici și vedetele de cinema. Locul lor este luat în ultimii ani de foștii deținuți politici din sistemul totalitar comunist. Sunt cărți-document și ele acoperă toate formele genului biografic, de la *memorii* la astfel de *cărți-vorbite* în care autorul nu-și mai asumă responsabilitatea scriiturii. „Scriptorul" se substituie autorului tradițional și se constituie ca un prim lector, cu funcții multiple, într-o operă pe care tinde în cele din urmă să și-o asume. Situație complicată despre care am relatat câte ceva în *Întoarcerea autorului* (1982) și în introducerea la cartea de față. Am citit între timp multe documente, interviuri, dialoguri, jurnale intime, convorbiri și, cum chestiunea mă preocupă, voi reveni, probabil, într-o zi asupra acestei teme.

Semnalez deocamdată interviul luat de poeta Mariana Marin prozatoarei Oana Orlea care trăiește de mulți ani la Paris, după ce, în anii '50, a trecut timp de patru ani prin 14 pușcării românești. *A trecut* sau *a stat*? Iată o chestiune asupra căreia refuz să hotărăsc. Naratoarea (Oana Orlea) folosește des verbul *a trece* și chiar face

la un moment dat o mică teorie despre imensa vânzoleală din detenția comunistă. Ea, oricum, intră în închisoarea de pe Rahova, trece, apoi, la Jilava, de aici la Ghencea, la Pipera, Târgșor, Mislea, Ploiești și, în fine, după ce revine la Jilava, ajunge la Malmaison, un fel de academie a închisorilor staliniste. O detenție în mișcare, o singurătate fragmentată, o tragedie bruscată și repetată. De câte ori deținuta Maria-Ioana Cantacuzino (numele real al Oanei Orlea) începe să se adapteze la viața celulară, apare un locotenent încrâncenat și-i ordonă: „Cantacuzino, ia-ți boarfele și mișcă". De aici vine titlul deloc calofilic, voit șmecheresc, al cărții...

Despre autoarea ei (dar cine este, cu adevărat, autoarea cărții: Oana Orlea care povestește ceea ce a pățit ea prin cele 14 pușcării prin care a trecut sau Mariana Marin care ascultă, înregistrează și *transcrie* această narațiune? Las, deliberat, problema în suspensie...) știam, până acum, puține lucruri. Știam, de pildă, că este, prin alianță, nepoata lui George Enescu, că este descendenta unei familii ilustre care a dat Țării Românești mulți cărturari și domnitori, știam, în fine, că a debutat în anii '60 în limba română și a publicat la Paris un roman-parabolă remarcat de Bernard Pivot... Convorbirea de acum aduce date noi și face din ea un personaj interesant. Limbajul *verde* (slobod, buruienos, colorat), judecățile fără echivoc, independența de spirit, sinceritatea uneori brutală amintesc de faimoasa Hangerloaica a lui G. Călinescu. Deosebirea este că Oana Orlea nu-i o ficțiune romanescă, este un om viu și detenția ei a fost, din nefericire, reală. Vorbește despre ea, nu zic cu detașare, dar fără patetism, exact și rece, din când în când ironic. Nu-i place, înainte de orice, să povestească istoria prin care a trecut (sindrom cunoscut și din relatările altor intelectuali care au cunoscut detenția!) deoarece nu are chef să retrăiască tragediile istoriei... „Mi se pare că privesc într-un puț", zice ea. Se decide, totuși, să privească (adică să *mărturisească*) dintr-un motiv simplu: generațiile noi din România tind să nu aibă memorie...

Confesiunea Oanei Orlea se particularizează prin câteva elemente. O fată de 16 sau 17 ani vrea să se alăture partizanilor

din munți, apoi scrie manifeste ironice și ineficiente, se destăinuie unui băiat de care este îndrăgostită, băiatul o denunță și așa ajunge urmașa Cantacuzinilor în arestul de pe Calea Rahovei. Ajunge și nu mai pleacă decât în condițiile citate mai înainte. Ceea ce urmează este povestit după douăzeci de ani (convorbirea are loc, la Paris, în zilele de 25–26 iulie 1990) într-un stil, repet, alert, colorat, simpatic, nici jeluitor, nici indignat și prăpăstios. De aici vine, probabil, nota de credibilitate a narațiunii-document.

Personajul care trece printr-o dură experiență nu vrea să pară deloc un martir. Este o fată băiețoasă, grăsuță, „zăpăcită și smucită", încăpățânată, modelul ei etic este Zoia, vestita Zoia Kosmodemianskaia. Visează să ajungă „Zoia româncă" și reușește să înfunde, la 16 ani, pușcăria. Când anchetatorul o întreabă ce știe, ea răspunde eroic, cum citise în romanele realist-socialiste: „Știu și nu vreau să spun". Evident, până seara spune tot... Este umilită, amenințată, bătută și, în aceste circumstanțe, începe și-și desăvârșească educația morală și estetică. „De atunci — zice ea cu umor — îmi petrec viața înjurând"... Tânăra Hangerloaica nu face însă caz de *românism*, dar nici nu se arată scârbită (ipoteză intelectuală mai nouă) de poporul vegetal. Este o femeie care a citit pe apucate, a trecut prin ceea ce a trecut și, când reconstituie acum împrejurările tragediei sale, arată înțelegere pentru condiția și căderile omului în detenție.

M-a surprins, drept să spun, mila pe care o are față de drama la care participă. Spun *milă*, dar mai nimerit ar fi să zic *înțelegere umană*. Nu se grăbește să condamne pe deținuții care n-au putut suporta umilința morală și tortura fizică (de regulă acestea vin împreună) și mărturisesc și ce-au făcut și ce n-au făcut... „Pușcăria — declară ea — nu a schimbat niciodată pe nimeni în bine; în rău, da, când reeducarea s-a făcut prin tortură"... Și, în alt loc, acest teribil adevăr care ar trebui să pună pe gânduri pe neîndurătorii analiști, politologi, sociologi din presa noastră postrevoluționară: „tortura poate transforma pe oricine într-o fiară sau într-o zdreanță. Mai târziu sau mai devreme, în funcție de rezistența fizică și cea morală. Și amândouă nu sunt întotdeauna la

același nivel. Cineva poate avea o bună rezistență morală și o slabă rezistență fizică la durere. M-aș înscrie mai degrabă în această categorie. Oricât de neînțeles ar părea, unii pot avea rezistență fizică la durere, dar vor ceda moral. La umilință, la flatare, la promisiuni mincinoase". Sunt și alte observații care răstoarnă un anumit model de discurs eroic în confesiune.

Literatura apare indirect, prin profunditatea reflecției și darul de a prezenta evenimentele vieții carcerale. Sunt amănunte care ies în față, fantasme (aceea, de pildă, a condiției fiziologice a femeii în închisoare) care se repetă, sunt, în fine, câteva portrete care se țin minte. Oana Orlea este, să nu uităm, prozatoare și imaginația ei nu rămâne totdeauna, timidă, în pragul povestirii-document. Fată „zăpăcita și smucită" face pe grozava, apoi o apucă frica, intră în greva foamei, cedează după trei zile, spală izmenele gardienilor (scenă teribilă), simulează sinuciderea, reușește să-și păcălească anchetatorii și gardienii, dar nu pentru mult timp...

Este multă agitație în această povestire și, în unele pagini, impresia este de roman de observație morală. Maria-Ioana Cantacuzino stă la un loc cu pușcăriașele de drept comun și cu prostituatele. Câteva caractere se reține. O bătrână proxenetă, Badgica, își manifestă și în condițiile de detenție autoritatea asupra „fetelor", o făptură patibulară, numită Danielle Darieux, are la activ 117 crime și nici o remușcare, Lila, logodnica unui legionar, este șefă de echipă, muncește cu abnegație, e severă, dar nu toarnă... Mai târziu înnebunește și stă de vorbă cu Maica Domnului. Laila, ghicitoare, este turnătoarea de serviciu, două țigănci se bat ca pisicile și se mânjesc noaptea pe față cu excremente, o fostă activistă de partid ajunge nu se știe de ce în închisoare și, când intră în celulă, zice: „noroc, tovarăși"... Coca, gardiancă, încalcă consemnul și este închisă în celulă cu fostele ei prizoniere. Ea își povestește viața și viața este o suită de evenimente sordide.

Alta, bestială, este numită Cap-de-Oaie, Lizica, tot gardiancă, este nimfomană și are toane în funcție de succesele și insuccesele

ei sexuale... Distracția ei este să întrerupă apa când deținutele fac duș. O femeie cucernică, Maica Ionela, rontăie pe ascuns, noaptea, bucăți de pâine uscată și nu vrea să se așeze, de rușine, pe tinetă. Își face nevoile într-o cutie de conserve, sub pătură, și cineva trebuie să o ia și s-o arunce. Procedeul provoacă o mare tensiune printre deținute. Sfântă sau impostoare?... Într-o închisoare (la Târgșor, dacă țin bine minte), există „lotul turc", adică toate femeile care au trăit în preajma unui turc arestat pentru spionaj. Femeile formează o comunitate, se apără, se umilesc, se ceartă, apoi se împacă. Trădarea unui bărbat le unește.

Cartea Oanei Orlea–Mariana Marin dă în acest fel o imagine foarte sugestivă a recluziunii feminine, vorbind despre lucruri pe care, de obicei, autorii le trec sub tăcere. Este partea, poate, cea mai interesantă a confesiunii sale. Lângă celulele obișnuite, unde intră, de-a valma, pungașii și deținuții politici cu pedepse mici, există *secretul mic* și *secretul mare*. Naratoarea din *Ia-ți boarfele și mișcă* trece prin toate formele (citește: carcerele) și, într-un rând, ajunge la *secretul mare*. Acolo dă peste Maria Antonescu și alte soții ale oamenilor politici din vechiul regim. Altă clasă, altă școală morală. În celulele obișnuite, deținutele își etalează toate beteșugurile, și Oana Orlea le numește într-un limbaj foarte realist. Nu se cruță nici pe ea... „Este de neimaginat — zice ea... cât poți suferi din pricina lipsei acestor obiecte banale. Și ei o știu. Totul e perfect controlat. A merge în anchetă murdară, nepieptănată, iar pentru femeile mai în vârstă, cu sânii căzuți, cu părul pe jumătate vopsit, pe jumătate crescut alb în timpul detenției, este atât de umilitor, încât dintr-un foc rezistența scade. La început nu mai ești tu, până la urmă te obișnuiești".

Și tot ea, vorbind de dificultatea de a povesti experiența detenției prelungite: „Ducem, fiecare dintre noi, povara unei teribile singurătăți interioare, toate disperările se împietreau, se fosilizau... De aici poate și dificultatea mea de a vorbi despre toate acestea, chiar și acum. Experiența pușcăriei e greu de împărtășit. Nimic din spaima permanentă, din umilințele suportate sau tristețea sfâșietoare ce se abătea câteodată asupra noastră, nimic din toate

acestea nu se poate transmite, oricât de mare ar fi dorința interlocutorului de a înțelege".

Istoria Oanei Orlea cuprinde și un episod rocambolesc: liberată după patru ani, angajată pe un șantier, devenită, apoi, coafeză și scriitoare, descendenta Cantacuzinilor mai este o dată arestată (prin 1961–1962) sub învinuirea de a fi participat la... atacul unei bănci. Devenise suspectă pentru că era blondă și avea permis de conducere auto... Scapă și aventura ei în libertate continuă cu o căsătorie sau mai multe („singurele mele momente de răgaz") și se încheie în Franța... Unde o așteaptă, evident, alt tip de aventură... Narațiunea care relatează aventura ei românească este neconvențională, memorabilă și, cum am semnalat deja, sugerează un mod original de a trece prin tragedia detenției politice în estul Europei. Meritul Marianei Marin este considerabil. Ea a știut să-și pună interlocutoarea în starea de a povesti și a se povesti. Nu-i ușor. Nu i-aș reproșa decât frivolitatea din final: „Eu nu am fost încă arestată". După ce a fost martora unei tragedii și a *scris-o* la propriu, ea dă replică scoasă, se pare, dintr-o operetă proastă.

1991

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

UN ROMAN INDIRECT LA 187...

Camil Petrescu a făcut mare caz, se știe, de *Amintirile Colonelului Lăcusteanu*, scrise pe la începutul anilor '70 în secolul trecut, publicate în 1934 în *Revista Fundațiilor Regale* de Radu Crutescu, și însoțite la tipărirea lor în volum, în 1935, de un amplu comentariu istoric semnat de Ioan C. Filitti. Primul editor a eliminat, din păcate, un număr de fragmente („de un caracter prea intim pentru a fi publicate" — justifică el) și, mai târziu, când alt editor a voit să dea textul integral al memoriilor, manuscrisul lor n-a mai fost găsit (vezi *Notă asupra ediției* semnată de Sande Vârjoghe, *Amintirile Colonelului Lăcusteanu*, Editura Porto-Franco, Galați, Muzeul Literaturii Române, 1992, Prefață de Petru Creția).

Nu știm și probabil nu vom ști niciodată ce conțineau aceste fragmente cu un caracter așa de intim încât să nu poată fi puse în 1935 sub ochii cititorului! Paginile tipărite arată un om grav și discret, chiar excesiv de discret, nici o aluzie deocheată nu răzbate în memoriile sale scrise, crede Camil Petrescu, fără nici o preocupare de stil și tocmai prin aceasta de o remarcabilă putere de creație. Alți comentatori (înaintea tuturor G. Călinescu) găsesc însă aceste confesiuni „în totul elementare", scrise cu priceperea unui plutonier major. Savoarea notației ar fi involuntară, „ca orice text negramatical", zice criticul, despărțindu-se astfel de amicul său Camil Petrescu care descoperise în confesiunile

Colonelului Lăcusteanu o *weltanschauung* și nu ezita să le compare cu *Război și pace*...

Citite azi fără exaltări, dar și fără prejudecăți puriste, vedem că *Amintirile colonelului* plac, întâi, ca document de epocă și, în al doilea rând, plac ca roman indirect. Valoarea lor ca document anticalofil este relativă. Este sigur că Lăcusteanu nu are, când își notează amintirile, o preocupare expresă pentru stilul lor literar, dar nu-i deloc sigur că „omul cu o crâncenă personalitate", cum îl socotește Camil Petrescu, călcând în „toate strâchinile caligrafice devenite academice", evită toate ispitele stilului livresc, în accepția timpului. Colonelul memorialist nu scrie chiar ce-i trece prin cap și nu oricum. El dă citate din grecește și latinește, se plânge de „greutățile orfanismului", când Alexandru Vodă Ghica este silit să-și părăsească palatul de frica turcilor femeile din preajma domnitorului cad în „isterism", când moare unicul lui băiat, Mișu, memorialistul îndurerat scrie un epitaf în versuri etc...

El folosește o retorică inventată de alții și un limbaj folosit de oamenii instruiți ai epocii, de felul „câinelui" Eliad, revoluționarul, pe care în timpul evenimentelor de la 1848 colonelul este cât pe aci să-l străpungă cu spada. Pe scurt, Grigore Lăcusteanu nu-i un scriitor, nu are ambiții literare, dar nu este totalmente străin de stilul literaturii. El urăște de moarte pe „descuții", „vagabonzii", „ciocoii", „strengarii", „craii" care provoacă revoluțiunea, dar, n-are încotro, se folosește de limbajul lor neologistic, preponderent franțuzit. Zice „mister al hymenului", „puteri protectrițe", „trajeu", „șarfă", „asignala", „sepulchru", „saper", „ramplasat", „quart", „partejeu", „nuizibil", „langaj", „a inchieta", „francamente", „demoazelă", „conquistă", „confidență", „a briza", „autel", „ambetat", „acablat" etc.

Chiriițismul este, cum se vede, o componentă a epocii. Colonelul Lăcusteanu nu face abstracție de ea, cum nu poate face abstracție de vocabularul de origine rusească. În 1830, mai 20, intră în oștire ca *praporgic*, prin 1851–1852 își dă demisia ca *polcovnic* (colonel), după ce așteptase mult timp să fie promovat...

La bătrânețe se apucă să-și scrie amintirile, voind să lase un document pentru familie, dar și cu gândul că într-o zi memoriile vor fi tipărite. Camil Petrescu se înșală când scrie că „omul [...] nu s-a gândit nici o clipă la publicarea acestor note, a stat în fața hârtiei singur el cu Dumnezeu". Memorialistul se gândește, totuși, la posibilii săi cititori, dovadă că în câteva rânduri îi invocă în text: „iubiți lectori, veți vedea cum au împins spre prăpastie"... și, în alt moment al vieții sale, ia ca martori pe drepții săi lectori: „lectorii judece, este asta ranchiună sau nu?... În fine, când este să-și justifice atitudinea, în paranteză fie zis, cam oportunistă (în cearta dintre generalii ruși pe tema casei lui Hagi Tudorache), apelează la puterea de înțelegere a lectorului său posibil: „închipuiască-și lectorul acum".

Asta înseamnă că autorul întrevede posibilitatea ca notele sale să fie tipărite. El nu mai stă singur, în acest caz, cu Dumnezeu în fața hârtiei, stă și cu gândul că ceea ce scrie va fi citit și judecat. De altfel cel care se apucă să-și povestească viața în cel mai mare secret nu este niciodată singur. Colonelul valah este la curent cu literatura memorialistică, probă că dă textului o anumită coerență. Vorbește în partea întâi de *moșii* lui, apoi (în partea a doua) trece la „biografia mea în etatea nevârstniciei și a juneței" și continuă în a treia parte istoria vieții sale de la căsătorie până la moartea Mișului, fiul adorat... Nu este desigur prea multă știință retorică în această narațiune subiectivă (ea este firească, elementară), dar, oricum, chiar preocuparea de a ordona amintirile și de a face elocvent „istoricul" vieții sale indică o anumită instrucție literară a autorului și chiar o mică ambiție literară.

Aceasta nu scade cu nimic autenticitatea confesiunii, vocația involuntară pentru concretul psihologic și toate celelalte calități de care vorbește Camil Petrescu. Ele sunt reale și, după mai bine de un secol de când au fost scrise, însemnările colonelului interesează prin pitorescul lor și prin personajul pe care îl scot în față. Nu au finețea scrisorilor lui Ghica și nici valoarea aforistică a textelor lui Kogălniceanu, dar au un mod de a nota o situație și de a reconstitui o atmosferă (balul mascat, conflictul dintre

un ofițer muscal și un ofițer român, adulterul unei doamne din protipendada bucureșteană etc.) care reține atenția ca elemente dintr-un roman indirect, cum am zis.

Există mai întâi câteva documente morale pentru un posibil personaj de epocă. „Rar om se înfățișează mai neprefăcut în fața noastră", recunoaște G. Călinescu. Omul care-și face „istoricul" nu este un spirit briant, este doar un om tenace, lesne iritabil, chivernisit cu bunurile sale, dornic să facă o carieră în oștire. Vine din boierimea valahă de categoria a doua și, când este întrecut de alții din marea protipendadă, are cuvinte de ocară față de privilegiile prin naștere. Altminteri le apără, le recomandă tuturor, dovadă că începe genealogia familiei cu o reflecție (nu prea originală, adevărat!) despre practica virtuților civile și militare pe care trebuie s-o urmeze coborâtorii din nobilime. „Ca să nu se piardă privilegiurile nașterii", argumentează el. De aici, fiul slugerului și, mai apoi, stolnic și mare armaș Ștefan Lăcusteanu, trage o lege morală de la care cel puțin în scris nu se abate niciodată: „respectul străbunilor". Asta înseamnă respectul față de ierarhiile sociale existente, păstrarea obiceiurilor, mefiența față de „ciocoi" (roșii, revoluționarii). Așa se arată praporgicul Lăcusteanu în tinerețea sa și așa rămâne până la sfârșit. Este un spirit conservator, nu prin ideologie (nu are, evident, o ideologie formată prin învățătură și nu are clar definită nici o concepție politică!) ci prin tradiție și temperament.

Un „reacționar" simpatic, fatalist (vorbește mereu de „chipul cu care soarta m-a mărginit"), un fiu respectuos și un bun tată de familie. Face istoria familiei și investigațiile lui ajung până în anul 1740, atunci când se naște „moșul" său, Matei Lăcusteanu, ajuns sluger. Genealogia familiei este în stilul sec al cronicilor, cu data nașterii, a căsătoriei, numărul și numele copiilor, data morții. Rareori câte o propoziție care particularizează un destin. O Balița, de pildă, a răposat în etate de doi ani, „fiind pătimașă de rachit, era cocoșată". Numele femeilor care ies sau intră în familia Lăcustenilor par scoase dintr-un roman sentimental vechi:

Catrința, Catinca Samurcășoaia, Mariuța, Joița Drugăneasca, Bălășica, Tarsița Crețeanca, Aristița, Elena Berindoaia (Mirosanca).

Onomastica este, în genere, bizară pentru cititorul de azi. Un sluger sau un armaș se cheamă Nae Hiotu, un altul Inimă rea, un Grigorașcu Paladi a luat pe fiica unui om cu stare. Aristița, caracter frumos și cu zestre bună, a rămas nemăritată. „Mister al hymenului", zice memorialistul. Portretele nu au personalitate. Tatăl este bărbat virtuos, „literat în limba helenă și grecomodernă", amabil, zâmbitor. Are un singur viciu, moștenit de la armia rusească, „jocul cărților hazardoase", care i-a ruinat o parte din averea nemișcătoare. Mama, Elenca, fiica marelui clucer Mihalache Dedulescu, a rămas văduvă la 31 de ani, cu patru copii. Îi crește cu devotament și moare de dambla în 1842. Fiul îi face portretul și-i rezumă viața în felul următor: „Era o frumusețe distinsă, de un caracter dulce, blând, onest, de o virtute rară, pioasă la extremitate. Frumoasă era la chip — și mai frumoasă era la suflet. În anul 1842, iunie 28, în ajunul Sânpetrului, s-au dus la biserica Sf. Apostoli ca să facă paraclis; umbletul pe jos, mătăniile care făcuse, fiind călduri mari, în momentul ce a venit acasă — era în amurgul serei pe la aprinsul lumânărilor — au găsit-o pe soră-sa Mărița Brătășanca în odaie, care întrebând-o de unde vine i-au răspuns (mumă-mea) ca să meargă să cheme pe Maica Precista să mature în odaie că vine Gligorașcu (eu eram trimis de Vodă Ghica ca să conduc pe generalul adjutant Imperatorului Rusiei, Duhamel, care venise în principate cu chestii politice). La aceste vorbe ale mamei mele, ațintind sora sa ochii asupra ei, deodată o văzu cu gura la o parte; sărmana era izbită de dambla și, fără a mai pierde un minut, soră-sa a alergat și a adus pe doctorul Spor, doctor al casei, și care locuia în vecinătate. Însă când a venit doctorul gura era la loc și nu mai da nici un semn al acestei boli, afară de o durere de cap care o cuprinsese. A doua zi, a treia zi, durerea de cap nu o slăbea, astfel că doctorul o trata cu chinină, zicând că are friguri de cap; a patra zi sosind și eu și aflând cele întâmplate, am chemat în consult pe doctorii Grunau, Sachelarie, Spor și ginerele său; examinând pe pacientă, au blamat

tratamentul lui Spor, dar fără nici un folos, căci i-au venit peste puțin și al doilea atac care a aruncat-o la așternut; la al treilea atac i-au luat și limba, exprimând prin lacrimi durerea despărțirii și blagoslovenia care ne lăsa".

Este limpede că memorialistul nu are imaginație, cuvintele îi vin greu și îndeosebi sub formă de clișee. Numai stângăcia lor, când este de descris nenorocirea (boala) mamei, le face notabile și umanizează un portret, altfel, fără identitate.

Încă de pe acum se vede ura polcovnicului față de Tudor Vladimirescu („care a dat cea dintâi manifestație de a omorî aristocrația română, spre a se urca prostimea și mojicimea pe ruinele ei, vrăjmaș neîmpăcat al nobleței") și, în genere, iritarea lui este mare ori de câte ori vine vorba de „ciocoi", de „crai", „desculți", „vagabonzi" care se ating de rangurile statornicite și amenință aristocrația. Este în toate împrejurările mai catolic decât Papa și se arată mai neînduplecat față de evenimentele din 1848 decât marii boieri pe care îi acuză, într-un rând, de slăbiciune și complicitate cu „roșii". Colonelul este un om de arme și își făurește o morală adecvată. Are sentimentul responsabilității, se consideră patriot și în momente cruciale crede că poate salva națiа română. Este ambițios și impulsiv, amenință mereu cu demisia, aruncă sabia și înjură când Știrbei Vodă ridică în grad pe alți ofițeri iar pe el, loialul și curajosul maior, îl uită...

Toate acestea îl fac simpatic, dar și ușor comic, fanfaron, când se laudă cu virtuțile lui morale. Se născuse la 13 martie 1853, „cu temperament sangvinic-coleric" (notează el și așa va face mereu când își prezintă nevasta și copiii) și își pierde de mic tatăl. La trei ani începe să învețe limba helenică și, sub îndrumarea profesorului Spirea, face progrese mari încât la patru ani, în ziua Anului Nou, 1817, ține un discurs în această limbă în fața domnitorului Caragea. Domnitorul este mulțumit și, când oratorul vine să-i sărute mâna, se joacă cu el câteva secunde. Întrebat ce ar voi să primească, băiatul, neintimidat de Vodă, cere un armăsar de călărie. Ceea ce și primește. Trece cu bine peste „greutățile orfanismului", studiază pe Xenofon, Tucidid, pe Sfântul Vasile,

Ioan Chrisostomul, Lucian, învață nemțește și rusește și, în 1829, la 16 ani, deci, este deputat pe lângă generalul rus Enholm. Peste un an intră în oștire și nu peste mult timp este promovat căpitan. Este rusofil și, într-un rând, blagoslovește pravoslavnica împărăție „pentru multele și nenumăratele faceri de bine și milostiviri (*ab antiquo*, încă de la Petru cel Mare) care au revărsat în favoarea creștinismului și mai cu osebire asupra României".

Comparată cu istoria reală, binecuvântarea colonelului sună ca o ironie. Este supărat rău că desculții de la 1848 nesocotesc Regulamentul Organic și vituperează pe stricătorii de lege. Mai multă culoare au notele de epocă. Descrierea holerei din 1831 cuprinde amănunte pitorești, regimentul praporgicului „bivuacă" pe câmpia Herestrăului și, când se trezește dimineața, praporgicul descoperă că dormise cu capul pe trupul unui soldat secerat de holeră. Altă dată bărbierul îl lasă pe jumătate tuns pentru că, chiar în timpul operațiunii, îl apucă cârceii și moare. Tânărul ofițer scapă de *cholera morbus* și se gândește să-și ia „o consoartă prin înclinație", cum ar veni din dragoste. O rudă dibace în astfel de chestiuni îi găsește pe Mărioța, fiica răposatului pitar Ioniță Bâscoveanu. „Demoazela Mărioța" este de 13 ani și are un temperament limfatic. Înclinația praporgicului nu este fără temei material, căci consoarta aduce ca zestre moșia Băbăița din Vlașca, în mărime de 2 000 stânjeni, cu venit anual de 400 galbeni austrieci, doi munți în Prahova (Moașa și Grohotișul), o vie în Dealul Seculenilor, tot în Prahova, un loc de casă pe podul Mogoșoaiei, apoi scule, argintărie și, în fine, „una mie galbeni nacht". Însoțirea are loc în 1838, luna octombrie în 9, mirele este în etate de 23 de ani, iar mireasa de 13. Nași sunt colonelul Odobescu, ajutorul șefului Oștirii, și consoarta. Tinerii stau o săptămână în casa soacrei (în vârstă de 30 de ani), apoi pleacă la Giurgiu unde ofițerul cantonează cu ștabul batalionului. Cu un an în urmă devenise maior, acum se gândește deja la avansare. Este amărât că îi trec înainte fiii boierilor din protipendadă, „adică de rangul întâi". E complexul său, bovarismul de care nu va scăpa toată viața.

Printr-un reflex ce se poate explica psihologic, memorialistul face exces de zel, cât timp slujește în oștire, în apărarea aristocrației.

Amănuntele de epocă sunt de multe ori interesante. Citim, parcă, un roman de moravuri. Catinca, consoarta lui Mihalache Ghica și cumnata domnitorului, fusese în amor cu generalul Kiseleff, și acum este cu baronul Uxküll, căpitan de husari, căsătorit cu fiica banului Furtună. După retragerea armatei rusești, amorul ilicit al Catincăi continuă și, pentru a se răzbuna, baroneasa se deghizează în hainele unui curier rusesc și vine la teatru, unde se afla domnitorul Alexandru Ghica, înmânându-i un plic voluminos. În el se află biletele de amor dintre Catinca și baronul Uxküll. Biletele se varsă în sala teatrului și cei prezenți descoperă secretul adulterului. Vodă „s-a supărat foarte" și pleacă din lojă. Acasă, Mihalache Ghica, soțul încornorat, dă o bătaie „țigănească" insațiabilei Catinca și o pornește în exil la Giurgiu. Lăcusteanu este chemat de domnitor și trimis numaidecât s-o spioneze. Sunt și alte povești picante. Consulul rusesc, baronul Rückman, cade amorezat de tânăra Mimica pe care o divorțează și cu care se căsătorește. Alți diplomați ruși sunt amăgiți de frumoasele românce și guvernul țarului este nevoit să-i schimbe des. Când este trimis un diplomat însurat, de o moralitate mai severă, domnitorul valah pune ofițerii chipeși să-i seducă soția.

Bună este, ca literatură involuntară, și prezentarea protocolului turcesc. Pașa din Vidin primește pe Alexandru Vodă Ghica și colonelul, de față, notează rânduiala mesei, fastul ceremonialului și jocul olanilor: „Pe domn l-au pus la mijlocul mesei și turcul la dreapta Măriei Sale, iar la stânga au pus pe frații Măriei Sale. Eram la masă cam la patruzeci de persoane; tacâmurile mesei erau toate de argint, numai acelea ale domnitorului erau din aur; două tacâmuri de lăutari turcești ședeau jos pe covoare și cântau cu instrumente deosebite de ale lăutarilor noștri, de exemplu vioara care se cheamă chemam era cu zece coarde, și altele. Au venit apoi olanii Pașei (așa numiți) și jucau jocuri turcești cu castaniete; olanii erau șapte-opt, de o frumusețe rară, nu se puteau compara cu cele mai frumoase fete; toți erau până la vârsta de 15–16 ani cu coadele

despletite ca fetele, îmbrăcați în cămăși de borangic de cele mai fine, cu pieptare și șalvari de catifea cusute sau muiate în fir. Bucatele erau în tablale de argint suflate cu aur; ne serviraresea pe la spate. Masa au ținut de la nouă ceasuri până la după miezul nopții; după fiecare fel de bucate ne aducea ciubuce".

Toți comentatorii au vorbit de înverșunarea „reacționarului" Lăcusteanu față de revoluționarii de la 1848. Judecățile lui sunt, într-adevăr, pătimașe, însă, dacă le citim ca pură confesiune, observăm că autorul știe să reconstituie o scenă de viață. Reacțiile „crailor de uliță" sunt bine prinse. Credința colonelului este că revoluția de la 1848 e opera unei mâini de „crai deznădăjduiți". De aceea nu ezită să scoată sabia împotriva lor. Este arestat de guvernul provizoriu, împreună cu Odobescu și Solomon, și pedepsit să meargă după convoiul morților, la cimitir, „cu capul gol și îmbrăcat în cămașă neagră, cătrănită". Scapă ca prin minune de această umilire și este dezamăgit de lașitatea marilor boieri. E dezolat și de ezitarea domnitorului și de lipsa de fermitate a colonelului Odobescu. Admirabilă în *Amintiri* este scena când roșii năvălesc în cazarmă și „năbușesc" cu pupături pe oșteni. Este menționat aici și numele dascălului Scarlat Turnavitu care va reapărea, ca personaj, în romanul lui Camil Petrescu *Un om între oameni*.

Este limpede că prozatorul anticalofil s-a folosit în reconstituirea concretului istoric, în afară de documentele de epocă, și de însemnările sincere și indignate ale colonelului Lăcusteanu. Unele momente sunt antologice. Revoluționarii trimit pe Odobeasca, soția comandantului oștirii, să-l înduplece să nu tragă în mulțime. Femeia vine în cazarmă și cade în genunchi în fața temutului ei soț, rugându-l și conjurându-l ca, din dragoste pentru ea și copii, „să nu facă sânge". Colonelul, enervat, îi răspunde: „Furca, muiere, furca! Nu te amesteca în politică". Muierea insistă și colonelul, scos din fire, zice aceste propoziții crunte: „Și numai atunci mă voi liniști când voi călca în sângele tău și al copiilor tăi"... Mulțimea strigă: „să trăiască Odobeasca, să trăiască Odobeasca" și peste o vreme fiorosul colonel cedează. „Craii de

uluță" devin agresivi și când Odobescu schimbă încă o dată foaia și arestează guvernul provizoriu maiorul Lăcusteanu este mulțumit și trage sabia afară zicând lui Eliad, poetul revoluționar ce amenința cu proclamațiile lui pe marii proprietari: „O să te tai, câine, să te învăț să mai dai asemenea proclamații"... Lucrurile se schimbă din nou în favoarea crailor și dârzul apărător al proprietății e nevoit să-și taie mustățile și să fugă deghizat spre Brașov. Și scena acestei evaziuni este, epic vorbind, bună. Ca și altele (încartiruirea generalilor ruși, baletul maiorului între orgoliul rușilor și acela al turcilor, grija lui de a nu supăra pe nimeni și de a intra în grațiile viitorului domnitor).

După ce zarva se termină, memorialistul revine la istoria sa și dă date despre familie. Are cu Mărioța nouă copii și dintre aceștia mulți mor de mici. Speranța lui este Mișu, tânăr ofițer, însă Mișu se îmbolnăvește de boala lui Bright și moare și el spre disperarea părintelui. Paginile care înregistrează cariera și boala fiului, elementare și naive ca scriitură, sunt emoționante. Fiorosul colonel este copleșit de suferință și memoriile sale se termină în această notă. Din fragmentele ulterioare aflăm că îi plăcea să joace *vist* și *otusbir*, pe când era detașat la Brăila participa la petreceri nocturne, cu mese bogate, lăutari și plimbări pe Dunăre. La București ia parte la arestarea „ciocoilor" și se achită bine de această misie. E în continuare omul rușilor și primește chiar și o decorație. Cuza îl numește un fel de șef al unei comisii de judecată, peste oștire, onoare pe care colonelul pensionar n-o refuză. Ceea ce nu-l împiedică să-l numească pe Cuza în *Amintirile* sale „câine roșu"...

Savoarea acestor *Amintiri* scrise de un neliterat vine nu din lipsă de gramatică (așa cum crede G. Călinescu), ci mai degrabă dintr-un elementar, dar puternic, simț involuntar de a surprinde realul și de a configura un destin uman într-o istorie care-și schimbă des decorurile. Să ne gândim numai la faptul că memorialistul își începe viața publică, la patru ani, cu un discurs în grecește în fața lui Vodă Caragea, stă, apoi, în preajma generalilor și diplomaților ruși, intră în cortul lui Faud-efendi, își

croiește drum cu sabia în mână printre craii de uliță, la 1848 fuge din Valahia, revine, arestează pe armenii „roșii" din mahalaua bucureșteană, slujește pe Știrbei Vodă, apoi se retrage și dispare din memoriile sale ca senator în noile guverne din timpul „câinelui roșu" Cuza. O viață de om, un destin într-o istorie în care sublimul și opereta se însoțesc, adesea. Naratorul se află totdeauna din instinct acolo unde se întâmplă ceva interesant.

Citim azi *Amintirile Colonelului Lăcusteanu* ca un reușit roman istoric scris de cineva care n-a auzit de Dumas și n-a avut timp să ia în mână vreunul din acele romanțuri care începuseră să apară după 1850. El se bizuie doar pe „întrevorbirile" sale și pe simțul său, cu adevărat remarcabil, de observație. Toate acestea le salvează și le fac mai interesante la lectură decât multe cărți scrise de profesioniști...

1992

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

O CRONICĂ A CULISELOR VIEȚII ACADEMICE. JURNALUL LUI RADU R. ROSETTI

Merită a fi consultat și jurnalul intim lăsat de Radu R. Rosetti, istoric militar, fiul scriitorului și memorialistului Radu Rosetti... Fiul, urmând tradiția familiei, are și veleități literare (narațiunea *Cinicul*), dar mai cunoscut este de specialiști prin scrierile sale despre armata română (*Parte luată de armata română în războiul din 1877–1878*, 1926; *Essais sur l'art militaire des roumains*, 1935; *Gardă Națională*, 1943), prin monografia *Familia Rosetti*, I–II, 1938–1940) și prin cele două volume de memorii. Participă la primul război mondial și are în deceniile ce urmează o vastă activitate de organizator (este șeful *Crucii Roșii* din România și, timp de zece ani, conservatorul Bibliotecii Academiei Române).

Născut în 1877, Radu R. Rosetti se trage dintr-o familie celebră, cu câțiva domnitori în Valahia și Moldova, cu mari demnitari și cărturari. Prin soție, se înrudește cu Brătienii, iar prin preocupările și felul său de a fi ajunge să cunoască aproape toată lumea politică și culturală din epocă. Este prieten cu Berthelot și, când vine la București, generalul locuiește în casa fostului său colaborator. Istoricul militar comunică relativ ușor și fără incidente cu marele și imprevizibilul Nicolae Iorga, stă de vorbă în mai multe rânduri cu Mareșalul Ion Antonescu, are relații normale cu Goga, ia de două ori pe lună masa cu membrii secției de istorie a Academiei Române etc. Succesele nu-l ocolesc, dar și nenorocirile. În 1917 e ales membru corespondent al Academiei

Române, în 1934 membru titular, în 1941 este ministrul Școalelor în guvernul Antonescu, în 1946 este arestat, apoi eliberat, din nou închis în 1948 și inculpat. Moare în închisoare.

De la acest brav ofițer și istoric au rămas fragmente dintr-un jurnal mai vast, pierdut în împrejurările tulburi de după cel de-al doilea război mondial și, parțial, regăsit în anii din urmă. Paginile publicate acum acoperă anii 1938, 1939, 1940, 1942 și 1943. În introducere sunt reproduse și câteva însemnări din 1935. Lipsesc, din păcate, notele din 1942, anul intrării României în război. Cât este, jurnalul intim al lui Radu R. Rosetti este interesant ca document de epocă și, într-o mai mică măsură, ca expresia unui destin existențial. Este o agendă cu date seci și comentarii scurte, fără culoare. Sunt informații în stil de proces-verbal, fără complicații literare și fără miză intelectuală: „prezidat adunarea generală a Cooperativei funcționarilor Academiei", „expediat lăzile cu tezaurul bibliotecii la Câmpulung", „citit *Amândoi* de Liviu Rebreanu: nu-mi place", „dejunat cu Safta", „Ion al Ioanei are rubeolă", „ce geniu mai este și Hasdeu", „criza lui Radu e pe trecutelea", „Lupaș a escrocat Academia cu prețul unui bilet de vagon lits" etc...

Este, aparent, stilul *Însemnărilor zilnice* ale lui Maiorescu. Curios, lui Radu R. Rosetti nu-i plac: „Isprăvit de citit volumul II din *Însemnări zilnice* ale lui Titu Maiorescu; câteva lucruri interesante, unele inedite, dar totul înecat în lucruri zadarnice". Există, se înțelege, o mare diferență între cele două jurnale. În spatele unuia (Maiorescu) se află o mare personalitate și un destin intelectual complex. Cel de al doilea este un istoric militar cu vaste relații sociale și care duce o viață previzibilă, fără complicații în câmp spiritual. Este, indiscutabil, un om serios, loial față de oamenii pe care îi frecventează și față de valorile în care crede.

Jurnalul este cartea de vizită care îl exprimă perfect și valoarea lui documentară este în afară de orice discuție. Aproape de oamenii politici importanți și în mijlocul academicienilor, Radu R. Rosetti vede multe și aude multe. Discuțiile le notează în stil stenografic în caietele sale intime. Cititorul de azi își poate face,

urmărindu-le, o idee despre atmosfera clasei politice din preajma și din timpul războiului, precum și despre ciocnirile din interiorul Academiei. Autorul rămâne, ca naratorul din romanul auctorial, discret în spatele evenimentelor. Evită însemnările prea intime și, când este vorba de viața spiritului, notează sec: am citit cartea cutare, mi-a plăcut sau nu mi-a plăcut, am discutat cu N. Iorga care tună și fulgeră împotriva lui P.P. Panaitescu. Atât.

Valoarea acestor stenograme este dată de ceea ce ele comunică din sfera istoriei imediate. Pe 5 februarie 1938, Goga prezintă la radio programul guvernului și, ascultându-l, diaristul scrie: „Vorbărie curată și afirmații rușinate, ca acele vorbind de moralizare, când niciodată nu a avut loc un asemenea târg de conștiințe ca acum". Este clar, generalul nu-l simpatizează pe Goga și nici pe regele Carol al II-lea care l-a adus la putere. Înregistrează fără ocoluri opinia lui („grea și mare e răspunderea regelui, căci el e vinovat de aducerea la putere a lui Goga") și trece mai departe, fără a aduce dovezi și fără a face analiză: Maniu „pertractează cu Corneliu Zelea Codreanu" (13 februarie), regele vrea să schimbe constituția și cronicarul, ostil, se vaită în jurnalul său de taină: „biată țară! unde a dus-o Carol al II-lea". Conflictul cu monarhul este puternic. Când Carol al II-lea vine la Academie, urmașul lui Antonie Rosetti și al lui Manoil Geani Rosetti absentează ostentativ, iar când află cât au costat amenajările la Palatul Regal (495 milioane lei), e de-a dreptul indignat: „câți bani aruncați".

Este exasperat de „lichelismul general, de necinstea și nepriceperea celor care ne conduc" (suntem în 1939), nu simpatizează Garda, la început este și împotriva nemților, apoi, când armatele ajung dincolo de granițele Basarabiei, istoricul are alte griji... Citește, printre evenimentele politice și academice, *Enigma Otiliei* și romanul îi pare „prea lung, prea multe personaje urmărite de aproape; material din care se puteau face mai multe romane", citește și *L'Espoir* de Malraux și-i place („puternice și roditoare descrieri de scene din războiul din Spania"). Când moare Octavian Goga (7 mai 1938), înregistrează faptul fără emoție: „La ora 15, radio anunță încetarea din viață a lui Goga"... La

fel arestarea lui Nae Ionescu („Și Nae Ionescu a fost arestat ca fiind din Garda de Fier") sau începerea războiului germano-polon (1 septembrie 1939).

Diaristul ia faptele așa cum sunt și face neutru cronica unei zile. Numai când e vorba de oameni urmașul domnitorilor moldo-valahi lasă să-i scape adjective infamante. Cutare academician este lichea și-l lingușește pe rege, altul nu se spală și miroase urât în Aula Academiei. La 14 februarie 1940 Radu R. Rosetti îmbracă, de probă, uniforma Academiei, la 19 februarie „îi trage o gură" unui coleg care scrie năzbâtii în *Universul*, la 10 martie ia ceaiul cu George Enescu și nevastă-sa. Safta, fiica diaristului, naște un băiat și diaristul consemnează evenimentul fără alte comentarii. În trenul ce-l duce spre Constanța isprăvește (22 martie) lectura romanului *Familia Buddenbrook* și, într-o propoziție seacă, comunica opinia naivă: „în câteva cuvinte autorul îți descrie un personagiu sau o scenă, așa parcă le vezi în fața ta". Atâta inocență impresionează. Trece apoi la nepotul lui Varlam care e bolnav de varicelă și de aici la părerea lui Rebreanu despre Crainic. Părerea este, se poate bănui ușor, catastrofală. Apoi: Gusti nu-i un bronz, Rădulescu-Motru e versatil, iar Antipa, ei, bine, Antipa e pur și simplu „lichea".

Academicienii, în genere, par generalului lipsiți de caracter. Imaginea nemuritorilor nu-i, oricum, idilică. Iată o scenă: „După-amiază ședință. Vine și Iorga care a fost bolnav până acum. Mai târziu decât dânsul sosește Caracostea (Iorga nu l-a apreciat niciodată și acum e foc pe dânsul că a fost în Germania să facă conferințe, cheltuielile fiind plătite de nemți) care spune ziua bună lui Iorga. Acesta-i întoarce spatele; Caracostea insistă; Iorga-i spune lucruri tari; Caracostea se milogește; Iorga îl repede. Scenă penibilă. Sadoveanu-mi vorbește de intriga contra mea; crede că voi fi reales. Îi spun condițiile mele. Deodată o lovitură de teatru. Gusti, ales în comitetul bibliotecii, zice că semnează și el raportul bibliotecii". Stil sec, decepționant.

Alte însemnări se referă la aceeași elasticitate morală, la dorința de parvenire, la oportunismul feroce al intelectualilor. Unde-i

spiritul? Unde-i știința acestor oameni, totuși, de carte? Aceste elemente nu pătrund în jurnalul bârfitorului Radu R. Rosetti. Pătrund, în schimb, copios cancanurile. Doamna Cancicov, scriitoare și nevastă de ministru (el însuși, aflăm, membru al Academiei Române!), spune doamnei Eliza Brătianu, cumnata cronicarului, că doamna Antonescu „are pe Ică de amant, dar că acesta e atras acum de o doamnă Kerci, născută Pociovălășteanu sau așa ceva. Ce murdărie" — încheie diaristul, acceptând informația. Citește pe Basil Munteanu, istoric literar și comparatist reputat, și este pur și simplu enervat că acesta a putut proslăvi pe unii filosofi-poeți ca „de-alte Blaga" al cărui scris el, unul, nu-l înțelege. Iar dacă nu-l înțelege înseamnă că nu are valoare. Cere să fie primit în audiență de Ion Antonescu pentru a-i propune să fie ales membru al Academiei și acesta refuză. Dovadă de luciditate și bun-simț din partea Mareșalului.

În fine, istoricul militar sceptic față de *Enigma Otiliei* citește *În sat la bunica* de doamna Maria Fotino Barbacioru și este încântat: „Mi-a plăcut mult; autoarea dovedește o bună cunoștință a obiceiurilor locale [...], povestește simplu și bine, are imagini reușite și un foarte bogat vocabular local"... Insistă pe lângă Sadoveanu pentru a citi importanta operă a doamnei Barbacioru...

Cum acestea sunt lecturile și gusturile severului și, după cum reiese din documentele reproduse în jurnal, foarte destoinicului general. Nu-i un om fără cultură, este numai un militar format în sensul tradiției, onest și inimos, bun organizator, lipsit complet de gust estetic, refractar prin educație față de modernitate. Bun patriot, el se luptă să salveze valorile Bibliotecii Academiei, este îngrijorat de starea armatei, respectă instituțiile țării și vrea corecta lor funcționare, pune umărul acolo unde-i nevoie etc. În însemnările intime este, s-a văzut, necruțător cu slăbiciunile morale — reale sau închipuite — ale colegilor săi. În fond, Radu R. Rosetti procedează și el ca mai toți memorialiștii și *diariștii* români: protocolari în viața publică, se defulează în caietele secrete. Nu fac excepție nici scriitorii mari ca Rebreanu și Camil Petrescu. Impresia nu este din acest punct de vedere

favorabilă. Cine vede în viața academică românească numai lichelism și intrigă măruntă nu vede, în mod sigur, esențialul. Execuțiile și portretele lui Radu R. Rosetti n-au nici măcar scuza talentului literar, dacă talentul poate fi, în astfel de situații, o scuză valabilă.

Valoarea jurnalului trebuie căutată atunci în altă parte, și anume în informațiile inedite despre viața politică și intelectuală. Discuțiile cu generalul Ion Antonescu sunt interesante, datele despre mișcarea legionară (mai ales ecourile ei în rândurile aristocrației românești) sunt, de asemenea, prețioase. Și observațiile despre viața internă a Academiei Române (manevrele candidaților, grupurile de presiune, orgoliile rănite și răzbunătoare, schimbările de atitudine în funcție de interese) sunt de multe ori pline de miez. Jurnalul intim rămâne la acest prim stadiu și nu atinge resorturile mai intime ale ființei.

1993

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITARA

AUTOBIOGRAFIA ÎN VARIANTĂ PSIHANALITICĂ. LOUIS ALTHUSSER

Întâmplarea face să-mi cadă în mână o autobiografie curioasă din toate punctele de vedere. Este vorba de *L'avenir dure longtemps* scrisă de filosoful francez Louis Althusser în 1985, după ce petrecuse câțiva ani într-o clinică de psihiatrie. Restabilit într-o oarecare măsură, el redactează această narațiune subiectivă, nu atât pentru a-și povesti viața (obiectul autobiografiei tradiționale), cât pentru a justifica un fapt grav din existența sa, și anume criza de demență din 16 decembrie 1980. Atunci a ucis-o pe Hélène, soția lui. Tot atunci destinul lui a basculat *dans l'impensable et le tragique*, cum zic Oliver Carpet și Yann Moulier Boutang, editorii acestei confesiuni.

Pentru a ieși, dar, din *l'impensable* și a justifica *le tragique*, Louis Althusser, filosof marxist, profesor la Școala Normală Superioară, cunoscut intelectual de stânga, prezent în toate mișcările de protest și la toate manifestările de stradă din anii '60 și '70 scrie această autobiografie gândită ca un eseu psihanalitic. Un prim proiect e din 1982, când, într-un moment de calm psihic, Althusser redactează un text teoretic despre *la materialisme de la rencontre*, precedat de această precizare biografică: „am scris această carte în octombrie 1982 după ce am traversat o experiență atroce de trei ani a cărei istorie o voi povesti, poate, într-o zi [...]. Căci în timpul unei intense și imprevizibile crize de confuzie mentală mi-am strangulat soția, care constituia totul pentru mine...".

De-abia în 1985 Althusser se hotărăște să nareze atrocea „istorie" și face, în acest sens, o amplă investigare. Stă de vorbă cu medicii care l-au tratat, consultă ziarele care au relatat cazul lui, în fine, scrie prietenilor și cere de la ei relatări ample despre comportamentul său în perioada *crizei de hipomanie*. Unele elemente autobiografice, și anume cele privitoare la familie și la relația cu Partidul Comunist Francez, se află într-o narațiune sintetică din 1976, intitulată *Faptele*. Editorii au procedat bine publicând-o în continuarea autoanalizei *L'avenir dure longtemps*. Cine este interesat are posibilitatea să compare cele două imagini pe care autorul le dă despre sine la o distanță de zece ani. Câteva elemente se repetă. De pildă relațiile inamicale dintre fiu și tată, iubirea exagerată a mamei și revolta iminentă adolescentului dornic de libertate (două din fantasmele psihanalizei!), fervoarea comunistă din primii ani de după război (Althusser aderă la P.C.F. în 1948) și, mai târziu, deziluzia provocată de practicile staliniste...

Există totuși o deosebire importantă între cele două proiecte autobiografice: primul (cel din *Fapte*) pune accentul pe justificarea politică a filosofului marxist, cel de al doilea caută să expliciteze un fapt abominal (un asasinat) printr-o amplă autoanaliză în care fantasmele filosofului revizionist (în *Pour Marx*, 1963, și *Livre „le Capital"*, 1965, el corectează lecturile marxiste anterioare și pune, în fapt, marxismul în altă tradiție filosofică decât cea acceptată de ideologii marxiști tradiționali!) se întâlnesc cu acelea scoase din literatura freudiană. Autobiografia are, în această situație, un destinatar precis (*Ce petit livre, je l'écris d'abord pour mes amis, et pour moi s'il se peut*) și un scop și mai precis: *je la vois bien, de ce que je suis condamné à vivre jusqu'au terme de mes jours si je n'interviens pas* personnellement *et* publiquement *pour faire entendre mon propre témoignage...*

Dar cum se întâmplă de obicei, în astfel de situații, destinatarul se schimbă din clipa în care autobiografia devine publică. Și, apoi, nu-i sigur faptul că Althusser își scrie viața numai pentru sine și pentru prietenii săi din moment ce, chiar în propoziția citată,

el se scuză față de cititorii săi: *Que mes lecteurs me pardonnent*... Dacă autorul găsește de cuviință să-și ceară iertare față de cititorii săi, asta înseamnă, implicit, că naratorul și-a programat deja cititorii și că autobiografia vizează un destinatar colectiv. Altminteri, autorul ar fi trebuit să fixeze o clauză precisă: distrugerea narațiunii pe măsură ce prietenii iau cunoștință de ea... Ceea ce, evident nu se întâmplă. Și, apoi, cum să faci o mărturisire *publică* și *personală* decât făcând-o, ca atare, publică, în văzul și auzul tuturor?...

Fapt sigur este că *mărturisirea* a devenit o carte publică, e drept, după moartea autorului, și ea poate fi citită de toți cei interesați să afle ce devine autobiografia atunci când este scrisă de un filosof convins că autobiografia reprezintă o lamentabilă decadență a literaturii. Cum și zice în narațiunea pe care o discutăm aici: *Cette décadence sans précédent de la littérature*... Autobiografia devine, în mod indiscutabil, un eseu în care regăsim toate conceptele psihanalizei și un număr de *terreurs fantasmatiques* proprii care și ele merg vizibil (prea vizibil!) în sensul psihanalizei. Din acest punct de vedere, Louis Althusser nu se abate de la regula secolului nostru. El își scrie autobiografia pentru a elucida, desigur, cazul său (confuzie mentală, delir oniric, criză de hipomanie, strangularea Hélènei etc.), dar și pentru a justifica prin propria viață ideea că instituția familiei este putredă (Sartre) și că toți tații sunt culpabili (tot Sartre). Sartre, pe care, altminteri, Althusser îl acuză că n-a înțeles nimic din filosofie.

Este, totuși , o nuanță în acest scenariu. Louis își detestă, în cele din urmă, și mama, obsedată într-un mod terorizant și culpabil de *castitatea* fiului. Așadar, nu numai tatăl este vinovat de psihismul încărcat și tulbure al fiului. Chiar și mama, victimă a datoriei conjugale, *violată* în sens figurativ și propriu de un individ fără scrupule (evident, tatăl lui Louis), în timp ce cumintea fată iubea un altul, fratele profitorului, mort în război. Relații încurcate. Althusser le speculează și-și construiește biografia în funcție de ele. Un bunic matern bun și deștept, o bunică (paternă) aprigă și antipatică, un tată (funcționar de bancă) isteț,

ușuratic, egoist, violent și, deci, detestabil, o mamă modestă, ascultătoare, ieșită de sub tutela părinților pentru a intra sub tutela lui Charles, soțul. Ea iubise pe Louis, om de carte, și, când acesta moare, Charles intră în acțiune pentru a-i lua logodnica. Reușește, și tânăra martiră (așa îi zice fiul-narator) își botează primul născut cu numele celui dispărut: Louis. Louis, ca și părinții săi, s-a născut în Algeria. Altă schemă: un minoritar francez într-o masă arabă...

Cu aceste rădăcini și în aceste circumstanțe, Louis, care înlocuiește prin numele său fantasma logodnicului dispărut, iese un spirit anarhizant, refractar, complexat, pe scurt, un copil cu un *psihism* care nu prevestește nimic bun. Familia spune despre el că este *atipic* și Louis însuși, când ajunge să înțeleagă lucrurile, crede că este un *tip aparte*. Acum, când scrie *L'avenir dure longtemps*, Louis Althusser găsește că totul are semnificație în existența lui, începând cu numele (*numele unui mort*) și încheind cu faptul că, în voiaj, mama ascunde banii în chiloți, adică alături de sex. Faptul, de pildă, că i-ar fi plăcut să se cheme Jacques, nu Louis, nu este întâmplător, căci J de la Jacques *était un jet* (*celui du sperme*)... În plus, Jacques este numele finului său, fiul senzualei Suzy Pascal. Totul are, așadar, semnificație, orice amănunt se leagă de o dorință, dorința traduce un complex, complexul determină un psihism, psihismul explică actele noastre existențiale faste și nefaste... Louis Althusser nu ignoră nimic din această sferă de evenimente, nici faptul că bunica maternă, *femme de tête*, se urinează în picioare fără a-și ridica fusta... Sau, încă de pe când era sugar, Louis privea cu rușine mare sânii care îl alăptau... Nu-mi dau seama cum Louis poate avea amintiri de la această vârstă.

Fapt cert este că analistul pune totul într-un scenariu freudian și toate întâmplările vieții sale confirmă acest scenariu. Nu este greșit a spune, în acest caz, că Louis Althusser povestește nu atât viața sa, cât fantasmele pe care omul matur le inventează sau le descoperă în evenimentele biografiei sale. Ceea ce, în definitiv, este cam același lucru.

Autobiografia a devenit, cu siguranță, altceva la sfârșitul acestui secol. Secol, între altele, al psihanalizei și al sistemelor ideologice totalitare. Louis este din acest punct de vedere un spirit anarhizat, un bun fiu al veacului. Unele date din *L'avenir dure longtemps* amintesc de *Cuvintele* lui Sartre. Vocația imposturii, de pildă, puternică și la copilul Louis, și în genere, tendința naratorului de a căuta într-o viață (propria viață!) un proiect de existență. Nouă este, repet, la Louis Althusser încercarea de a se întinde singur pe divan (celebrul divan al psihanalizei) și de a-și ordona în așa fel faptele biografiei încât ele să justifice *la figure du „savoir psychiatrique"*.

*

Cu unele nuanțe, *L'avenir dure longtemps* intră într-o schemă cunoscută, aceea pe care o popularizează literatura psihanalitică. Louis își detestă, dar, tatăl și își adoră până la un punct mama care, să ne înțelegem, nu-i decât *l'image d'une mère martyre et sanglante comme une plaie*. Relația cu această martiră este complexă. Ea caută în copil imaginea logodnicului pierdut (mortul Louis) și, brutalizată, martirizată de cel care i-a luat locul (Charles), cultivă în fiul Louis toate dorințele ei suprimate. Louis, fiul, este crescut ca o fetiță și e păzit de orice relație primejdioasă. Merge la școală însoțit de o bonă, intră în școală pe scara principală, aceea rezervată profesorilor etc. Copilul se simte prost și, când crește mai mare, sentimentul singurătății devine obsedant. Asta la Alger. În Franța, unde își urmează părinții, este tot așa de izolat și complexat. Nu se bate, niciodată, cu nimeni și, în genere, este un laș.

Tendința lui este să-și *seducă* mama (impuls tipic în psihanaliză), nu pe cale vulgar sexuală, ci pe cale mai subtilă; realizându-i dorințele refulate, zdrobite, deturnate. Bunăoară, face carieră intelectuală tocmai pentru a veni în întâmpinarea suferinței mamei care, tânără de tot, se îndrăgostise de un om de carte (dispărutul Louis). Rămâne multă vreme cast (dacă înțeleg bine lucrurile, Louis Althusser cunoaște prima femeie la 30 de ani!) nu din alte

pricini ci pentru a menaja dorința/voința de castitate a mamei martire etc. De aici complicațiile, complexele, fantasmele terorizante pe care maturul Althusser, filosof al determinărilor cauzale în linia Marx, le combină și le desparte pentru a justifica ideea amintită mai înainte.

Mai reținem din analiza acestui *savoir psychiatrique*: copilul Louis învață, atunci când stă mai mult timp la bunicii materni, *le patois morvandian*, o limbă în bună parte artificială, izolată. Nici acest fapt nu-i inocent pentru că *faire une langue à moi* trădează un impuls din planul de profunzime și intră într-o rețea de complexe. Copiii din sat nu-i spun Louis Althusser (numele tatălui castrator, să nu pierdem din vedere!), ci, după numele bunicului adorat, Pierre Berger. Schimbare semnificativă, o identitate nouă și anume cea dorită. Se împrietenește la școală cu un anume Paul și adolescentul Louis are clare impulsuri homosexuale. Naratorul din *L'avenir dure longtemps* conchide în această privință: *J'étais voué à l'homosexualité*.

Destinul nu-l încurajează însă în acest sens. La 18 ani, într-o vacanță, Louis se îndrăgostește de Simone, dar mama, vigilentă, curmă sentimentul cu aceste vorbe: „Tu ai 18 ani, Simone 19, așa încât este de neconceput să se întâmple ceva, căci este imoral ținând seama de diferența de vârstă dintre voi". Tânărul este cuprins, deodată, de o ură viscerală împotriva mamei. Ea începe să figureze de aici înainte în alt registru psihic. Devine o mamă castratoare. Când aceeași mamă autoritară și mitomană (*mitul castității*) descoperă că fiul practică viciul solitar (se masturbează) și-i face observații dezagreabile, Louis turbă având sentimentul că se produce asupra lui un veritabil viol. Înțelege că, realmente, este singur pe lume și că trebuie să-și fabrice în planul imaginației alți părinți.

În lagăr, unde este dus de germani, el, omul solitar, descoperă relația umană. Este fericit. Un prizonier mai în vârstă, Daël, individ întreprinzător și autoritar, îl fascinează, și curând el ia locul mamei nedemne și al tatălui detestat: *La vraie mère que je n'avais pas eu* și chiar *le père de la mère*... Substituire curentă. După eliberarea din lagăr, locul lui Daël este luat de Hélène, viitoarea

lui soție. Hélène este comunistă și luptase în Rezistență. Are și ea, bineînțeles, un psihism complicat. Mama o urăște și fiica trece de partea tatălui prigonit de o femeie rea și absurdă. Conflict familial ce bate tare spre complexele freudiene. Nu-i îndeajuns: tatăl se îmbolnăvește grav și la sugestia unui doctor fiica îi face injecția fatală. Un fel de asasinat, deci. Vine, apoi, rândul mamei rele și din nou fiica-martiră este pusă în situația de a face cu mâna ei, tot la sugestia medicului, injecția fatală. Altă povară pe conștiință. Doctorul este concupiscent și nefericita Hélène suportă și din această direcție o traumă. Este evreică și vine de undeva de la frontiera dintre Rusia și Polonia. Este și ea, deci, o minoritară, *o străină*, ceea ce vrea să spună că la fantasmele, complexele dinainte se adaugă altele. Și totul se adună într-o biată ființă firavă, înfometată, pierdută într-un *après-guerre* confuz și violent.

Mai este ceva: violul ideologic, represiunea politică. Hélène fusese denunțată de cineva că din cauza ei au murit câțiva militari în timpul Rezistenței. Este suspendată din Partidul Comunist Francez (*tatăl social*, părintele acceptat!) și, când încearcă să-și recapete identitatea comunistă, este definitiv eliminată. Althusser, care asistă la ședința de excludere, descoperă practica stalinistă. Narcotizat, laș, votează și el excluderea inocentei Hélène care-i devenise, între timp, soție sau aproape. O scenă pe care cei care au trecut prin perioada stalinistă o cunosc bine. Surpriza este s-o aflăm, acum, în mediul parizian.

Mai este un personaj în această tristă poveste: cuplul Aragon–Elsa, intelectuali răsfățați ai Partidului Comunist. Obscura și devotata Hélène, care face pe curierul între Franța și Elveția în timpul Rezistenței, este solicitată de marea doamnă Elsa să-i procure ciorapi de mătase. Ceea ce Hélène face în mai multe rânduri. O singură dată ratează comanda (aduce exigentei Elsa o pereche de ciorapi de calitate necorespunzătoare). Supărare mare și ură grea. Soțul (Louis Aragon) se simte vexat de indelicatețea acestei obscure și obraznice militante (Hélène) și o denunță, ferm, ca agentă a spionajului englez. Acuzația prinde și nefericita Hélène nu mai poate scăpa niciodată de ea. Când Althusser, indignat, intervine și face o vizită lui Paul Eluard și Aragon pentru a elucida

cazul, încercarea lui rămâne fără rezultat. Poeții citați nu se coboară la asemenea mărunte mizerii umane. Hélène rămâne în afara Partidului Comunist, ceea ce, în limbajul lui Althusser și, în fapt, al psihanalizei, rămâne fără protecția părintelui social.

De această femeie de 38 de ani, plină de complexe și cu un trecut imposibil, se îndrăgostește complexatul Louis Althusser, convertit în 1948 la comunism. Hélène devine pentru el *une bonne mère et aussi un bon père*. Altă substituire. După o vreme, Louis își dă seama că formează împreună cu Hélène un cuplu sado-masochist „clasic și mortal", ceea ce vrea să spună: iubire violentă și conflict profund, fugi ritualice și întoarceri eliberatoare. Hélène are tulburări caracteriale și amenință cu despărțirea sau sinuciderea. Louis nu sportă însă ca cineva să aibă „idei asupra lui" și face periodic crize de depresiune. Atacă femeile pe față și cere Hélènei încuviințarea de a o înșela. Soția, pățită, i-o dă, dar îi poartă ranchiună. Hélène se transformă în aceste împrejurări într-o altă mamă castratoare. Nimic nu-i, așadar, simplu și normal în viața lui Louis Althusser. Se îndrăgostește sistematic de câte o femeie tânără și prima lui grijă este s-o prezinte, într-o „scenă provocatoare", înțelegătoarei Hélène. Descoperă pe plajă o junâ superbă și, într-o furie senzuală, se acuplează cu ea în valuri: sub ochii vestalei Hélène...

Toate aceste fapte pe care autobiograful tradițional le ascunde de regulă sunt scoase la lumină de Louis Althusser din două motive, bănuiesc: 1) pentru că este convins că ele definesc ființa lui ca sumă a complexelor interioare și 2) pentru a justifica, așa cum am precizat deja, *psihismul* lui și, deci, criza lui de demență din 1980... În aceste condiții imaginea tradițională a intelectualului se schimbă radical. Louis Althusser, profesor la Școala Normală Superioară, filosof marxist etc., nu-și recunoaște nici un părinte spiritual. Nici măcar pe Marx pe care l-a interpretat cu studenții săi. N-a avut un *maître à penser* direct, singurii pe care îi acceptă, cu unele ezitări, sunt Spinoza, Machiavelli, Hobbes, Rousseau... Convingerea lui este că filosofii n-au *tați* și sunt singuri pe lume. Chiar aderența lui la marxism se

datorează unei *dorințe* obscure a corpului (punct de vedere abuziv psihanalitic!), nu unei determinări a spiritului...

De ce, totuși, filosoful acesta inteligent, așa de avertizat asupra scenariului freudian, și-a ucis soția? Explicația rămâne confuză. Poate că, zice analistul-asasin, Hélène și-a dorit acest lucru și el, din iubire nemărginită, a săvârșit ceea ce ea dorea să se împlinească. N-ar fi vorba, deci, de un asasinat, ci de o sinucidere printr-un intermediar care, din nenorocire, se întâmplă să fie el, chiar el... Poate că el a fost programat de *psihismul* său imposibil să ajungă la acest act... Atâția morți, atâtea false identități, apoi părinții castratori, instituțiile sociale constrângătoare, singurătatea radicală a individului, deziluzia provocată de tatăl politic (Partidul Comunist Francez), crizele periodice de hipomanie etc. ..., toate acestea — sugerează Louis Althusser — l-au dus la abominabila crimă.

Confesiunea sau, pentru a rămâne în limitele adevărului, autoanaliza lui Althusser, este dramatică și artificială în egală măsură. De ce dramatică, se înțelege ușor. Un om învățat, o personalitate eminentă în disciplina lui face ceea ce face într-un moment de rătăcire mintală. O dramă profundă este în interiorul acestui fapt, iar justificările ce vin după aceea sunt de cel mai mare interes. Althusser se căiește, desigur, dar nu se disculpă total, el vrea să înțeleagă cum de a ajuns la acest gest. Aceasta-i partea serioasă, dramatică, profund omenească a confesiunii sale. Impresia de artificialitate apare atunci când descoperi că filosoful își pune biografia într-un tipar și judecă toate întâmplările existenței sale în funcție de un model analitic. Impresia dezagreabilă pe care o ai la lectură este că viața unui om este făcută ca să justifice un scenariu dinainte stabilit. Omul nu mai luptă, în acest caz, să transforme o viață într-un destin, omul cu titluri academice nu face decât să confirme cu o obediență descurajantă pentru spirit un destin de serie dinainte programat de complexele acumulate în mica și marea lui copilărie. Din această perspectivă, orice biografie (autobiografie) este un șir de dorințe refulate și reînnoite. O biografie, în orice caz, invariabil tristă pentru că nu acordă rațiunii nici o șansă.

1994

„UN CINSTITOR AL LIMBII ȘI VALORILOR ROMÂNEȘTI". G. ȚEPELEA

„Cinstitorul" despre care va fi vorba în articolul de față este profesorul Gabriel Țepelea, iar nașul lui (cel care l-a căftănit cu acest frumos și neobișnuit titlu) este Tudor Arghezi. Eliberat din închisoare și voind să reintre în învățământul din care fusese gonit, Gabriel Țepelea s-a adresat lui G. Călinescu și Tudor Arghezi cu rugămintea de a-i da o recomandare. Amândoi academicienii au răspuns chemării sale disperate. Autorul *Cuvintelor potrivite* i-a scris câteva rânduri măgulitoare numindu-l „un cercetător adânc în știință, un cinstitor al limbii și valorilor românești". G. Călinescu, care-i remarcase volumul de epigrame *Instantanee* într-o cronică din *Adevărul literar și artistic* din 1938 și-i condusese în 1948 teza de doctorat, îi sare acum (prin 1956) în ajutor și-i acordă fără ezitare referința cerută. Stilul lui este sobru și expozitiv. Se înțelege, totuși, că marele profesor (îndepărtat, de altfel, și el din învățământul universitar încă din 1949!) îl simpatizează și-l apreciază pe fostul său doctorand, acum la ananghie, și-i recunoaște public calitățile intelectuale: „un element valoros și folosirea lui în învățământ o socotesc meritată și utilă".

Gabriel Țepelea își amintește de aceste întâmplări vechi și scrie despre ele în volumul *Amintiri și evocări* (Fundația Culturală Română, 1994). Un gest corect, un act, într-adevăr, de cinstire a valorilor românești de apreciat într-un moment în care G. Călinescu și Tudor Arghezi sunt trecuți în rândurile „prostituatelor culturii" și înjurați ca la ușa cortului în unele publicații

postrevoluționare. G. Țepelea, care ar avea mai multă îndreptățire morală să judece cu asprime epoca prin care a trecut decât, să zicem, poeții și criticii noștri *tanchiști*, manifestă înțelegere față de complexitatea unui fenomen cultural și are puterea de a discerne binele de rău când este vorba de o mare personalitate literară în împrejurări nenorocite. Calificativul *cinstitor* i se potrivește și-i înnobilează suferința prin care a trecut.

Amintirile vorbesc mai puțin despre sine, mai mult despre alții: profesorii, colegii de facultate și oamenii politici cu care a împărțit detenția în perioadă stalinistă. G. Țepelea vorbește fără exaltare și fără să devieze confesiunea în pamflet. E liniștit, cumpănit, aduce mai totdeauna dovezile necesare și, mai ales, evită acea mentalitate resentimentară de *ilegalist*, insuportabilă ieri ca și azi. Notele de închisoare sunt sobre și exacte, portretele sumare și reușite. Reține pe acela, excelent, al filosofului Ion Petrovici care ține cursuri despre Kant în fața unor deținuți amărâți, unii abia știutori de carte, alții cu adevărat instruiți, capabili să înțeleagă prelegerea profesorului. Profesorul păstrează, în condiții așa de mizerabile, protocolul maiorescian: deschide cursul fix la orele 11 și-l continuă, chiar și în minutele de plimbare, într-o curte apocaliptică, în vecinătatea tinetelor...

Foarte elocventă, repet, această evocare și, am impresia, dreaptă, recuperatoare. Ion Petrovici a fost mereu minimalizat, ridiculizat, calomniat (de la G. Călinescu la Iorgu Iordan) de memorialiștii care n-au văzut în el decât ministrul lui Antonescu, nu profesorul de filosofie, cu adevărat învățat, și nici pe omul săritor și omenos (față de E. Lonescu, de pildă, și față de mulți alți intelectuali de valoare). Nu aceeași simpatie și înțelegere arată Gabriel Țepelea față de poetul Nichifor Crainic, prezentat sub înfățișări umilitoare. Ele trec de la o confesiune politică la alta și mă întreb dacă această fantasmă (intelectualul deținut în închisorile comuniste care decade la condiția de linge-blide) este singura sub care a trăit, în suferință, autorul *Șesurilor natale* și conducătorul spiritual al *Gândirii*?!

Nu vreau să mă bag acolo unde nu cunosc și accept remarca amară făcută de un poet român din exil: să judece infernul totalitar și pe oamenii care au trecut prin el numai aceia care, ei înșiși, au trăit în acest infern; dar, citind multe memorii și jurnale de detenție, m-a surprins, totuși, faptul că imaginea semnalată mai înainte revine ca un clișeu ori de câte ori apare numele lui Nichifor Crainic. Asta mă face bănuitor: nimic, nici un act pozitiv, nici o atitudine acceptabilă, nici o compasiune pentru acest poet care stă, totuși, într-o temniță mai rea decât aceea de pe vremea Inchiziției?!... Numai faptul că Nichifor Crainic spală gamelele și, înfometat, linge resturile de mâncare, doar atât?

Dar să revin la *Amintirile și evocările* lui Gabriel Țepelea. Substanțiale și inedite sunt portretele din capitolele *Secvențe din Galeră* și *Galeria martirilor*. Aici dăm peste portrete și fișe de existență care concentrează un număr impresionabil de destine tragice, de la Iuliu Maniu la acelea, mai puțin ilustre, din familia Lugoșianu. O femeie onorabilă, fiica jurnalistului Stelian Popescu, asistă la arestarea soțului și a fiului și primește după o vreme vestea morții lor. Fiul, Ioan, împrăștiase manifeste anticomuniste; este prins și asasinat. Azi, doamna Lugoșianu așteaptă reabilitarea tatălui, condamnat la moarte în lipsă, a soțului și a fiului uciși în închisoare. Literatura nu are ce căuta în această tragedie, dar, dacă nu este o necuviință și o impietate, putem spune, totuși, că literatura nu este capabilă să inventeze tragedii mai negre decât cele produse de istoria postbelică.

Gabriel Țepelea le prezintă fără divagații și fără patetisme inutile — și bine face. Faptele sunt elocvente prin ele însele. La fel sunt scrise și celelalte narațiuni din detenție (să le spunem așa). Remarc o scenă din închisoarea de la Jilava: un număr de deținuți, aduși din sala tribunalului militar, sunt dezbrăcați pe un ger năprasnic, băgați într-o celulă neîncălzită și lăsați acolo o noapte întreagă. Urmează o secvență dintr-un film de groază: prizonierii se învârt tot timpul, lipiți unii de alții, în așa fel încât fiecăruia îi vine rândul să stea o bucată de vreme în față sau în spate, cu trupul expus la îngheț, până la marginea insuportabilului.

Metoda dă rezultate și, când pedeapsa infernală încetează, se constată că nici un deținut nu se îmbolnăvise...

Gabriel Țepelea vorbește nu numai despre închisorile sale, dar și despre *Alma Mater Napocensis* și boema literară din anii '30. Câteva evocări (George Giuglea, D. D. Roșea, Victor Papilian, V. Beneș, Ion Th. Ilea, Vasile Netea) aduc date noi de istorie literară și fixează reușite portrete morale. Giuglea, romanistul, este fecior de oieri și lucrează toată viața la un tratat de terminologie pastorească. Moare înainte de a-l publica și azi tratatul nu se știe unde se află. D.D. Roșca nu-i un mare orator, în amfiteatru, dar studenții știu să-l prețuiască pe filosoful care publicase în 1934 *Existența tragică*. Papilian este un animator cultural și un profesor strălucit, iubit și temut de studenții mediciniști. Există, în fine, și o boemă clujeană, grupată în jurul unui personaj pitoresc, Valentin Strava, funcționar la primărie și poet de factură bacoviană. Numele lui adevărat este Gavril și, de aceea, memorialistul de acum își intitulează capitolul despre boema studențească ardeleană „gavriliada".

Câteva figuri sunt bine prinse: Vasile Copilu-Cheatră, Ion Th. Ilea și, mai târziu, în alt mediu, agitatul Vasile Netea, istoric și gazetar, animator cultural și național, om de suflet... Când Lucian Blaga este propus, în străinătate, candidat la Premiul Nobel, Vasile Netea îl invită, la București, la o întâlnire cu un număr de intelectuali marginalizați. Printre ei se află și Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu. Blaga tace tot timpul, tace elocvent, în vreme ce criticii citați mai sus vorbesc fără întrerupere. Întâlnirea are loc în timpul evenimentelor din Ungaria (1956) și securitatea română, vigilentă, descoperă inocenta conspirație și-i bagă pe câțiva carbonari la închisoare, în frunte cu entuziastul Vasile Netea... Întâmplări, drame, destine...

Dar naratorul, unde este naratorul în aceste istorii sumbre? Naratorul vine din Bihor, face studii filologice la Cluj cu Yes Auger, traducătorul lui Creangă în franceză, participă la viața boemei clujene, apoi, după *Diktatul* de la Viena, se refugiază la București. Colaborează la publicațiile timpului și alcătuiește o

antologie a poeților țărani din Banat, citită de Arghezi și G. Călinescu. Intră în politică și, după război, trece prin ceea ce trece. Suferința, dacă-i descifrez bine confesiunile, nu i-a înrăit sufletul și, cum s-a văzut, nu i-a atrofiat simțul valorilor. A fost timp de nouăsprezece ani profesor la Universitatea din Timișoara și Pitești și a putut să publice un număr considerabil de lucrări în disciplina pe care a îmbrățișat-o (istoria limbii literare și literatura română veche).

Cartea de acum este un document moral și un prețios document despre o istorie tragică și absurdă (aceea a *gulagului* românesc). În ea vorbește nu numai memorialistul care a pățit multe în tinerețea lui, vorbește și omul de carte care respectă talentul, mare sau mic. Fișele despre poeții-țărani sunt folositoare pentru cine va alcătui un dicționar tezaur al literaturii române (există un proiect academic în acest sens). La fel datele privitoare la scriitorii și jurnaliștii ardeleni din anii '30–'40, puțin cunoscuți de istoriografia literară. Aș cita, din confesiunea lui Gabriel Țepelea, acest fragment despre rolul poeziei în universul carceral: „Pot spune că nicăieri n-a fost mai venerată, nu s-a considerat un gen total și unic ca în pușcărie, a fost un liant între oamenii ce traversaseră aceleași încercări, ce voiau să-și întrețină prospețimea minții; a avut un rol mnemotehnic și social. Versurile compuse acolo au fost transmise din gură în gură, din celulă în celulă, și au ajuns afară cusute cu acul, literă cu literă, printre petice, ori pur și simplu memorate. E un capitol insolit din istoria literaturii noastre, cu reprezentanți de vârf, poeți ce și-au descoperit vocația acolo și, evident, mulți epigoni. Două par a fi caracteristicile acestei poezii: *tenta orală* și *sinceritatea*".

Și, pentru că a fost vorba despre Arghezi, remarc în *Amintiri și evocări* o replică a lui Șerban Cioculescu, injustă și surprinzătoare în gura celui care a creat și a întreținut în critica literară interbelică și postbelică cultul marelui poet. Ceva, dezagreabil, despre argherofilia și lipsa de consecvență morală... Nu pun la îndoială exactitatea replicii, mă întreb doar dacă într-o carte de memorii trebuie să introducem și asemenea arțaguri și bârfe lumești...

Prefer, de aceea, să închei cronica de azi cu alte propoziții și anume acelea pe care le spune Arghezi însuși într-o împrejurare semnificativă. Redactorii *Argeșului* (printre ei, chiar memorialistul de acum, Gabriel Țepelea) vor să reînființeze *Bilete de papagal* și să reproducă, totodată, pagini celebre din vechea publicație. Între ele se află și un vechi articol despre Nicolae Iorga, capodoperă a pamfletului arghezian. Arghezi se opune însă cu aceste vorbe creștinești: „Vine o vârstă când nu te mai uiți la metafore ci la sâmburele de adevăr [...]. Nu pot uita că Iorga mi-a adus personal decretul de grațiere la Văcărești. În politică nu l-am urmat. M-a atacat și după un timp i-am răspuns cu aceeași asprime. Bine ați făcut că m-ați întrebat, fiindcă nu mi-ar face plăcere să apară aceste rânduri în mica istorie a *Biletelor* mele. Mai ales după cumplita sa moarte, mi s-ar părea că azvârl cu pietre într-un cavou".

1994

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY

UN „TERIAN ARDELEAN" ÎN LATURĂ MORALĂ. PORTRETUL LUI MAIORESCU DESENAT DE G. CĂLINESCU

Am citit și, în unele cazuri, am recitit scrisorile lui Maiorescu publicate de Georgeta Rădulescu-Anghelescu și Domnica Filimon în seria *Titu Maiorescu*: *Jurnal și epistolar*, vol. I–IX, Editura Minerva, 1975–1989, stimulat de o mai veche idee a lui G. Călinescu despre arivismul și ruralismul criticului junimist. Constat că masivul dosar al scrisorilor aduce câteva tușe noi la portretul pe care Maiorescu și l-a făcut singur sau la desenele executate de alții. În privința lui, sunt două imagini care circulă și care ajung până la noi. Mai întâi un Maiorescu impus de elevii și admiratorii săi universitari celebri (de la Ion Petrovici la Tudor Vianu): un spirit olimpian, autoritar, omul care aduce conceptele în cultura română, spiritul aulic, criticul care a despărțit apele de uscat în literatură, păstorul spiritual al unei mari epoci de creație în cultura română etc.

E. Lovinescu a schimbat ceva în acest scenariu. Dând puțin la o parte perdeaua care acoperă acest înalt spirit olimpian, el scoate la iveală complicațiile sentimentale ale marelui intelectual și tribulațiile lui sociale (avocatura, agitația politică etc.). Rămâne însă imaginea omului care impune legi și trasează frontiere în mai multe domenii... Să ne amintim numai de metafora degetului de lumină, la răspântie de drumuri, în vremuri tulburi... Însă pe acest Maiorescu — filosoful de școală, omul silogismului — îl contestă vehement tinerii filosofi. De acest „biet Maiorescu" se îndoiesc filosofii ființei din anii '30...

G. Călinescu a încercat să construiască într-un eseu eminent, *Poezia realelor* (1948), fantasma unui alt Maiorescu, trecând dincolo de aparențele olimpianismului. Eseul merită a fi luat în seamă și altfel: ca o tentativă de a face o tipologie a geniului în literatura română, variantă la mai vechea încercare de a clasifica spiritele exemplare în funcție de datele caracterului, psihicului etc... G. Călinescu răstoarnă imaginea dinainte și vede în Maiorescu un arivist superior, subtil, „ușor melancolic, energic cu delicatețe" (asta în alt eseu, din aceeași perioadă, *Domina bona*). În *Poezia realelor* revine asupra ipotezei și face o demonstrație amplă, extinzând ideea tipologiei spiritului în câmpul întregii literaturi române. Credința lui este că Maiorescu e structural un țăran și că ruralismul lui se justifică nu atât prin origine (Maiorescu este, se știe, nepot de țăran ardelean!), cât (a) prin atitudinea față de femeie și (b) prin instinctul de conservare economică individuală...

Criticul aduce în sprijinul acestei ipoteze date din biografia lui Maiorescu, cum ar fi despărțirea de Clara, relația cu Mite, a doua căsătorie — cu „încântătoarea Anette", coroborate cu elemente luate din opera propriu-zisă. Concluzia la care ajunge G. Călinescu este cunoscută: ca și țăranul român, Maiorescu consideră femeia un bun material, ea este inferioară intelectualicește bărbatului, superior, între altele, pentru că se poate obiectiva și, prin asta, se poate ridica la adevăr... Maiorescu ar manifesta o tendință spre *divortium*. Este un *idealist dialectic* și, om al epocii de tranziție economică, se poate observa la el „foarte puțină preocupare de valorile care transcend existența istorică"... N-a lăsat o operă întinsă pentru că n-a avut timp s-o scrie, dar nici nu l-a căutat. A făcut avocatură ca să câștige bani mai mulți și n-a suferit pe cât se crede atunci când a fost scos din Universitatea care nu-i putea asigura o existență confortabilă... Opțiunea lui politică pentru Partida Conservatoare s-ar explica, tot așa, prin dorința spiritului rural de a pătrunde în clasa aristocrată... G. Călinescu strânge, repet, toate datele biografiei și ale

ideologiei maioresciene în jurul acestei scheme și fixează la urmă portretul unui fin *terian ardelean* în latură morală...

Trebuie să spunem că portretul este, ca execuție artistică, admirabil și eseul în totalitate este remarcabil pentru că sparge o schemă ce părea de nemișcat în cultura noastră. Portretul este, cu toate acestea, discutabil din alt punct de vedere. Corespondența de tinerețe a lui Maiorescu arată un individ mai profund, cu o psihologie oricum mai complexă. Că Maiorescu este un ambițios e în afară de discuție, că-și stăpânește instinctele și, în genere, că nu se lasă dus de soartă în mai toate împrejurările vieții este, iarăși, cert. După cum este cât se poate de evident că fiul profesorului Ioan Maiorescu vrea să pătrundă în cercurile de sus ale societății românești și să-și creeze relații utile... Încercările unor cercetători mai noi de a face un examen psihanalitic n-au dus la mari rezultate. Oricum, n-au modificat prea mult cele două imagini cu care circulă de un secol în lumea spiritului românesc criticul *Convorbirilor literare*...

Ce-am putea reproșa acestor portrete morale? Înainte de orice, caracterul lor reducționist, schematic... Sentimentul puternic pe care îl ai când citești, azi, jurnalul intim și scrisorile (îndeosebi acelea de tinerețe) este că Maiorescu e infinit mai mult și, în același timp, cu mult mai puțin decât zic comentatorii lui că este... El rămâne și din acest punct de vedere „un caz" în literatura noastră, un subiect deschis interpretării... Nu mi-am propus, în studiul de față, să răstorn toate ipostazele critice privitoare la Maiorescu, nici să scriu un eseu biografic care să corecteze pe foarte competenții lui biografi... Mă interesează, repet, să determin structura de existență a unui spirit întemeietor așa cum se vede ea în și prin documentele intime. În cazul de față dominantă este corespondența. Care, inutil să mai precizez, trebuie judecată și ea în spirit critic. O scrisoare are un destinatar precis și, prin chiar acest simplu fapt, ea cuprinde un anumit grad de convențională.

Mai sincer este jurnalul intim care nu-i destinat, de regulă, publicității. Scrisorile lui Maiorescu nu contrazic prea mult jurnalul său, dar arată un suflet mai complex. Luăm, de pildă, atitudinea sa față de femeie, citată ca probă principală de G. Călinescu în examenul mentalității maioresciene. În ce măsură se justifică *ruralismul* lui? Prin atitudinea discriminatorie față de femeie, zice G. Călinescu, trimițând la o propoziție în care Maiorescu arată că femeia are o capacitate craniană cu zece la sută mai mică decât a bărbatului și, în consecință, nu putem încredința soarta popoarelor pe mâna unor astfel de ființe...

Citatul este exact, numai că, în alte împrejurări, Maiorescu exprimă un punct de vedere diferit. Am făcut referință în altă parte la comentariile din epistola adresată doamnei Agnes Le Pretre. Subiectul este reluat într-o scrisoare (24 august 1860) către Th. Rosetti, cu următoarele argumente: „de fapt, influența femeilor n-a fost încă deloc apreciată istoric; că, în filosofia istoriei omenirii și în primul rând într-o istorie universală psihologică, cum pare s-o fi conceput Edgar Quinet, femeile ar trebui luate în considerare ca un factor principal. Un termometru este cu atât mai bun cu cât este mai sensibil la temperatură. Poziția femeilor este, de aceea, o unitate de măsură excelentă, fiindcă este cea mai bună și cea mai sensibilă pentru măsurarea acelei temperaturi a istoriei universale pe care o numim civilizație. Aceasta este o idee, poate, fructuoasă". Cât de discriminatorie este această opinie față de femeie și în ce măsură transpare în aceste fraze poziția unui Tănase Scatiu superior? Chestiunea este relativă. Maiorescu nu se gândește, este cert, să dea destinul omenirii pe mâna femeilor, dar nu neagă brutal capacitatea lor intelectuală și nici rolul lor în societatea modernă. Amicului Kapelman, proaspăt căsătorit, îi face această recomandare care, citită detașat, are valoarea unui aforism: „Elementul moral în căsnicie începe în primul rând cu respectul nu cu subjugarea personalității celuilalt".

Cât de specific rurala este această moralitate? Este mai degrabă o prejudecată să crezi că numai ruralii au spirit practic și că numai ei sunt ambițioși, dornici de a promova în altă clasă.

Ambiția se manifestă în toate straturile unei societăți și este de mirare că G. Călinescu, care l-a citit bine pe Balzac, nu observă că marii ambițioși se nasc pretutindeni și că nici intelectualii nu sunt incoruptibili la acest capitol. Dar nu trebuie să dramatizăm acest aspect. Maiorescu este un om al timpului său și, în comparație cu mentalitățile din cele trei mari provincii românești, el este, negreșit, cu un pas înainte. El cultivă o concepție mai degrabă liberală asupra femeii, oricum nu vede în ea, pentru a folosi o altă vorbă a lui G. Călinescu, a cincea roată a carului, adică un animal de povară sau un obiect strict erotic... Și, apoi, atitudinea teoretică față de femeie nu trebuie separată total, când judecăm pe omul Maiorescu, de romanul său sentimental. Omul se definește nu numai prin ceea ce gândește, dar și prin ceea ce face.

Cu aceasta revenim la personajele discutate înainte și la încurcata intrigă dintr-o narațiune directă (exprimată în scrisori sau în jurnalul intim) și indirectă, adică ascunsă, tăinuită, perceptibilă prin anumiți stimuli biografici. Pe narator, care este și personajul principal, l-am părăsit în pragul bărbăției: *copleșit* de iubire, el găsește că neprețuita Clärchen este bunătatea însăși și că scrisul ei poate fi comparat cu acela al romanticilor importanți din epocă. În fine, ambițiosul, autoritarul Maiorescu duce o bătălie conjugată pentru a smulge asentimentul tatălui și pentru a seduce familia Kremnitz.

Este o căsătorie calculată, o alianță *de rațiune*? Tânărul valah pare sincer îndrăgostit și agitația pe care o depune nu pare deloc calculată. Să mai citim o dată scrisorile din faza logodnei. Unele dintre ele par scrise de un personaj din romanele lui Stendhal. La 3 ianuarie 1860 pretendentul cere oficial în căsătorie pe Clara și, după o scurtă discuție în familie, cererea este acceptată. I se îngăduie s-o sărute în fața părinților („prima în *public*"), face, apoi, muzică, dansează, cinează în familie. Primește îngăduința, chiar, să rămână singur cu Clara în cameră... E fericit și comunică numaidecât starea lui Emiliei: „Dumnezeul meu sporește astfel în întindere, Emilie, iar legăturile mele cu viața se înmulțesc".

Când pleacă din Berlin spre Paris, Clara este zdrobită, totuși se stăpânește, rămâne „senină și hotărâtă, uriașă"... Maiorescu crede că trebuie să fie fericit și că lumea este expresia dreptății... Helenei, altă fată Kremnitz, îi face teoria fericirii prin cunoaștere sau a cunoașterii ca fericire: „singura fericire este cunoașterea, căci pe aceasta se întemeiază mulțumirea"... Aici Maiorescu este acela pe care îl știm. Curtenitor și speculativ, atent cu tot clanul Kremnitz. Dar, iată, un fragment în care omul rece, calculat, cum este numit deseori Maiorescu, își pierde capul, ca să spunem așa; cuprins totalmente de beatitudinea iubirii în preajma Clarei. Scenă bună de roman și anume scena pregătitoare a intimității: „Lupta spiritului cu trupul are în mine toate predicatele teribilului — ciudățeniile mele, ce vrei. Ieri era cât pe-aci să fiu copleșit de senzualitate, dar Clara este totuși un înger senin al moralității. În jurul oricărei fecioare și a orice e fecioresc se dezvoltă o asemenea atmosferă de vrajă încât mie unul ca alde noi mi se pare ca un animal care pătrunde nătâng și bâjbâind acolo. Iar animalul pătrunde totuși pe bâjbâite; și orice primă clipă a unui nou teritoriu abia cucerit este una solemnă și păstrează încă beatitudinea dragostei, dar îndărătul oricărei noi realități se află un paradis pierdut. Atinge în treacăt aripa fluturelui; de ce trebuie oare ca pulberea lui să fie iremediabil pierdută. Cu luni în urmă îmi dădea brațul îmbrăcat; apoi mâna goală, apoi i-am atins obrazul; m-am aninat de buze; ea mi-a lăsat în voie sânul, în cele din urmă piciorul — pfui, sună oribil când scriu asta; și totuși sunt atât de fericit când o fac; dar când mă gândesc la acest lucru mi se face teamă!"

Fragmentul, cu puțină ironie, multă exaltare și oarecare melancolie de tânăr cultivat, face parte dintr-o misivă către Th. Rosetti (22 aprilie 1860). Se poate, deci, conta pe sinceritatea ei. Mai reținem din altă însemnare câteva comparații, metafore îndrăgostite în discursul maiorescian: Clara este „dragul și voiosul meu înger", un înger „atât de plin de viață și de rezon". Este la mijloc, cum am sugerat, și o mică ipocrizie de om tânăr

decis să reușească, o ofensivă de seducție pe mai multe planuri... Maiorescu dorește să escaladeze pragurile și reușește. O face mai bine decât alții și cu mijloace intelectuale. Mentalitatea rurală, cel puțin așa cum o prezintă proza românească, nu intră deloc în discuție... Căsătoria este pentru el o probă necesară, ca doctoratul, dar și un spațiu de securitate...

Ce se întâmplă mai departe contrazice și mai mult ideea unui Maiorescu rece, calculat, arivist. Complicațiile în care intră (scandalul de la Școala Centrală de fete, amorul, aproape conjugal, cu Mite, divorțul de Clara, crizele de disperare și singurătate etc.) denotă mai degrabă altceva. Un ambițios, un carierist dornic să ajungă ar fi procedat altfel, ar fi evitat anumite situații, și-ar fi stăpânit mai bine sentimentele... Dimpotrivă, Maiorescu *produce tărăboi* (cum îi scrie lui Carp) oriunde se bagă, recomandă prudența și nu practică deloc prudență... Cultivă teoretic discreția, dar este acuzat public pe drept sau pe nedrept de imoralitate... Este greșit să credem (cum crede G. Călinescu) că Maiorescu trece cu umor peste aceste încercări... Scrisorile și jurnalul arată, dimpotrivă, o mare inchietudine și, în anumite clipe, omul este sincer disperat...

Maiorescu este, repet, un suflet conjugal și chiar în aventura tăinuită cu Mite el trăiește într-o conjugalitate amoroasă. Divorțat de Clara și despărțit de Mite, o ia de la capăt cu geloasa, posesiva Anette, care taie toate punțile sentimentale din jurul familiei... Le domină, le disprețuiește, le manipulează Maiorescu pe femeile care au jucat un rol în viața lui? Impresia este mai degrabă că femeile, inferioare lui intelectualicește, îi acaparează existența și, dacă nu i-o determină în liniile ei esențiale, i-o influențează și i-o colorează în amănunt... Ceea ce nu-i deloc de ignorat...

Faptul că în momentele decisive ale vieții sale Maiorescu a avut tăria să taie nodul gordian arată că omul sentimental este controlat, totuși, de omul spiritului. *Divortium* nu intră, în nici un caz, în mentalitatea rurală. Superbul paradox călinescian nu este confirmat. Unde se poate vorbi, într-adevăr, de *ruralismul* lui Maiorescu este în respectul lui pentru noblețe și în aspirația

lui de a pătrunde în aristocrația societății românești... Aici, da, G. Călinescu a prins exact nuanța. Cu o precizare, totuși: Maiorescu înțelege prin aristocrație nu o aristocrație a bunurilor materiale, ci o aristrocrație a spiritului, în sensul dat mai târziu acestei categorii de Berdiaev... Că este așa dovedește părerea din jurnal și din scrisori despre Pogor, Carp și ceilalți amici politici, tratați fără menajamente... Este nevoie de aceea să se bizuie pe sine („numai pe mine însumi" — scrie el undeva), nu numai în viața politică...

A fost Maiorescu un mare profesor? A creat, oricum, un stil în universitatea românească, dar nu putem spune (și aici G. Călinescu are dreptate) că Maiorescu a fost un martir al învățământului. Spre bătrânețe ținea același curs și făcea, mecanic, aceleași ironii... Influența lui a fost considerabilă prin articolele pe care le-a publicat și, în genere, prin prestigiul său intelectual... Crede în Dumnezeu? Se declară *ateu* și nu face caz, în *criticile* sale, de elementul religios. Are mari succese ca orator parlamentar și, în genere, Maiorescu este un om al monologului, nu al dialogului. Dezvoltă ideile sale în fața unui public select, chiar și lecturile, s-a putut observa, le face într-un cerc de amici... Nu-i un spirit sedentar, agreează călătoria de studii și călătoria sentimentală însoțit, iarăși, de un grup de tineri amici sau de o femeie pe care o iubește, îi este teamă de singurătate și, când izbucnește conflictul cu Clărchen, casa din strada Mercur îi pare dezolantă... Nu ni-l putem închipui pe autorul *Direcției noua* retras la o mănăstire din Carpați pentru a medita și a pune ordine în categorii. E mai aproape, în acest caz, de Caragiale decât de Eminescu...

Maiorescu este, după criteriile propuse de Tournier (*Vol du vampire*, 1981), un *spirit primar*, nu un *spirit secundar*. Este atent la istoria ce se face sub ochii lui și nu pune mare preț pe trecut. Nu mitizează istoria și nu crede, necondiționat, în rațiunile ei. Își asumă responsabilități publice, dar nu găsește stilul potrivit pentru a dăinui. Pune la cale mari reforme (în învățământ), dar n-are timp să le aplice. De altfel, proiectele lui de reformă nu

sunt ireproșabile... Știe să fie prieten și arată loialitate în relații. Este, totuși, mefient cu prietenii și cu adversarii, dar mai niciodată cinic, duplicitar în modul bizantin... Cultivă onorabilitatea și, într-o lume schimbătoare, Maiorescu a voit să construiască un stil de existență. A reușit. Stilul a devenit pe măsură ce opera s-a impus ca model spiritual. Marea lui șansă este că modelul nu vine spre noi singur: vine însoțit de ceea ce el a descoperit și încurajat în literatură... Căci nu-i suficient să fii spirit eminent, trebuie să fii în cultură și un spirit rodnic.

1996

BCUIASVICENTRAL UNIVERSITY

G. CĂLINESCU ȘI IDEEA DE BIOGRAFIE

G. Călinescu este de părere că marii creatori nu au biografie, fiind „anonimi și obiectivi ca în folclor cântărețul popular". O propoziție paradoxală dacă ne gândim că ea vine de la un critic literar care a scris câteva biografii exemplare și a fundamentat, în literatura română, un gen care stătuse până atunci în anticamera creației. Este, totuși, o parte de adevăr în propoziția citată mai înainte, dacă ținem seama că, deseori, opera de performanță circulă în lume fără autorul ei. Sau, dacă i se atribuie un autor (Homer), el este mai degrabă un personaj mitologic.

În epoca modernă, mitul creatorului anonim a dispărut: autorul își revendică opera, iar opera își creează autorul de care are nevoie. Cazul Shakespeare este prea cunoscut pentru a-l mai discuta. Mai mult decât atât: autorul modern se află în situația creatorului dintr-un poem de tinerețe al lui Nichita Stănescu (*Către Galateea*): se roagă de statuia pe care tocmai a terminat-o să-l nască, să-i dea, cu alte vorbe, o identitate. O răsturnare de mituri și de sensuri care ne sugerează un proces cu mult mai profund în relația creator–operă și anume: de la un anumit punct, marii creatori își pierd, într-adevăr, biografia reală în favoarea unei biografii virtuale pe care le-o dă opera. Mai putem imagina, azi, biografia lui Eminescu fără poezia lui? Poezia dă vieții sale o aură pe care biografia reală n-o mai poate înlătura. Atunci când unii comentatori au încercat să conteste acest mit și să prezinte viața poetului în formele ei lumești, prea lumești, au eșuat nu

numai prin lipsa lor de talent (factor, totuși, important într-o biografie critică), dar și pentru că mentalitatea colectivă nu vrea să primească pe omul Eminescu decât așa cum îl proiectează poemele sale. Suntem îndreptățiți, în acest caz, să spunem că biografia creatorului nu-i nimic altceva decât un produs al miticei Galateea (opera care-și naște la infinit părintele spiritual)...

Dar să ne întoarcem la G. Călinescu și la ideile lui capricioase despre genurile biograficului. Detestă, cum se știe, jurnalul intim, socotindu-l produsul unei imposturi juvenile, și are multe rezerve față de memorialistică. Este mefient față de orice formă de confesiune și, când a fost în situația de a vorbi despre sine, a evadat în ficțiune. Dar biografia, speță critică și istorică practicată încă din antichitate, gen obiectiv cu o temă așa de subiectivă?! Cum să faci biografia marilor creatori dacă ei n-au, în chip real, o biografie determinată? G. Călinescu este, la acest punct, mai reținut. A scris o viață a lui Eminescu (1932) răsturnând toate clișeele criticii biografice anterioare, a scris, apoi, o viață (fabuloasă) a lui Creangă, a întocmit o biografie programatic pozitivistă a lui Filimon și, în același stil, o biografie a lui Grigore Alexandrescu, ca preambul la analiza operei lor.

Nu ignorăm, apoi, faptul că, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, biografia scriitorului face parte din scenariul critic. Unele cronologii și portrete sunt savuroase și au devenit modele ale genului în critica românească. Mă gândesc, de pildă, la biografia lui Odobescu (cea din ediția a doua a *Istoriei*) sau la biografia lui V. A Urecheia, erou de roman-foileton. Cine nu-și amintește, apoi, de portretul lui Mateiu I. Caragiale? Un domn de o eleganță voit vetustă, cu țilindru pe cap și cu chipul sastisit, pășește solemn și tacticos prin Piața Sfântul Gheorghe... Recitindu-l, mi-a venit în minte o remarcă a lui Ortega Y Gasset, citată de altfel de G. Călinescu într-un articol de prin anii '30: „orice viață este secretă și heroglifă. De aici reiese că biografia este mereu un noroc al intuiției. Nu există metodă sigură de a găsi cheia misterioasă a unei existențe străine..."

G. Călinescu încearcă în câteva rânduri să explice secretul acestei intuiții. Rezumându-i ideile, constatăm că, în opinia sa: 1) o biografie este o lucrare „mitologică și dialectică", 2) nu se poate scrie o biografie decât după ce creatorul a dispărut fizic și au pierit și documentele despre viața lui, rămânând doar opera, 3) biografia nu-i, în fapt, a artistului, „ci a conștiinței istorice, sedimentate dialectic în straturi", și, în consecință, 4) biografia nu începe cu data nașterii, ci cu anul morții autorului; numai cine trăiește *post-mortem* poate fi, dar, obiect de biografie. Am putea asocia acestor reflecții care spulberă iluziile de exactitate ale biografului pozitivist — omul cu fișele în mână — o observație făcută de G. Călinescu prin 1930 despre portret, care este un instrument de bază al criticului-biograf; așadar: 5) portretul nu se poate întocmi satisfăcător decât atunci când, dispărând omul, rămâne doar legenda lui; încercând să-i dea o substanță, biograful se adresează operei și mentalității timpului, intuind, astfel, secretul artistului. Exemplul dat de G. Călinescu este Dante, care nu știa că trăiește în evul mediu; el credea că este un spirit sincronic și de aceea cultiva *il dolce stil nuovo*. De-abia în epoca modernă cercetătorii și-au dat seama ce reprezintă, cu adevărat, misticul, medievalul Dante...

Cu alte vorbe: o respingere a realului (a biografiei în sens strict) și o reconstituire a mitului creatorului care stă captiv în opera lui. Altfel spus: portretul, ca parte a biografiei, este acel noroc al intuiției de care am amintit, un produs, pe scurt, al imaginației și inteligenței critice. G. Călinescu, care a apărat totdeauna critica creatoare, îndreaptă speculațiile în această direcție: „portretul e o formă a inteligenței, un produs al ironiei, o respingere, într-un cuvânt, a realității pentru a o ridica la esența câtorva linii simple; portretul se naște în momentul în care pârâie ultima legătură a sufletului cu obiectul, la decesul omului în noi; el este un fiu al maliției, nu al iubirii".

Să mai precizăm că G. Călinescu repudiază și anecdota ca instrument portretistic și, totodată, se arată a fi un adversar incoruptibil al indiscreției când e vorba de a reconstitui critic viața

unui artist. „Noi dorim să fim caracterizați în idealitatea noastră, în zbuciumul intern" — reclamă el... În fine, nu scapă faptul că, în toate împrejurările, G. Călinescu socotește portretul sau biografia o formă de creație. „Portretistul și memorialistul trebuie să fie artiști — scrie el într-un loc — fără puterea de a crea în pură ficțiune [...] întreprinzătorul acestui gen riscă să piardă, odată cu reputația literară, și stima contemporanilor săi." Iată o frază care se potrivește și biografului lui Eminescu și Creangă... Cel dintâi lucru pe care îl observi, când citești aceste biografii, este că romancierul și-a amestecat serios condeiul în discursul profesorului erudit...

Mă întreb dacă opinia criticului nu necesită, la acest punct, unele corecțiuni. Nu cred, de pildă, că trebuie să așteptăm să se mistuie toate documentele pentru a avea intuiția vieții unui creator. Ca dovadă că, atunci când se apucă să scrie, biograful caută documente. Nu altfel procedează, se va vedea, G. Călinescu, deși îi disprețuiește pe *cotorologi*, cum le zice el. Și atunci? Atunci G. Călinescu judecă din punct de vedere ideal o chestiune și propune un model pe care el, cel dintâi, îl răstoarnă în discursul critic propriu-zis. G. Călinescu n-ar fi *călinescian* dacă ar proceda altfel... Rolul lui în critică este, între altele, să pună în permanență în discuție temeiurile și metodele criticii literare...

*

Cu aceste idei și cu aceste paradoxuri criticul manifestă, de tânăr, interes pentru biografie. A debutat, în fapt, în acest gen și a primit, de la început, recunoașterea celor mai importanți critici ai epocii (G. Ibrăileanu și E. Lovinescu). Chiar și scepticul Paul Zarifopol primește bine *Viața lui Mihai Eminescu* și are cuvinte de laudă pentru tânărul critic care-și face, astfel, o intrare spectaculoasă în literatura română. Toți comentatorii lui îi recunosc simțul creației, altfel zis: faptul că n-a dat doar o cronologie bine documentată a vieții lui Eminescu, ci un roman biografic în care eroul central este autorul *Luceafărului*... Termenul de roman,

când e vorba de critica literară, a deranjat și deranjează încă pe mulți comentatori, neîmpăcați cu gândul că ficțiunea poate sta alături de proba documentară... Autorul *Vieții lui Mihai Eminescu* a dovedit însă că, respectând anumite note de verosimilitate, este posibilă această alianță...

Dar să vedem, mai de aproape, ce este nou în această biografie și de ce a plăcut și place încă, la 70 de ani de când a fost publicată, atâtor generații de cititori. Sunt câteva strategii care nu scapă ochiului expert. Voi încerca să le sistematizez pentru a fi mai ușor percepute de cei care ne urmăresc:

I. Încep cu ideea formulată mai sus, și anume că G. Călinescu face din biografie o *operă de creație*. *Viața lui Mihai Eminescu* este produsul inteligenței, imaginației, ironiei cordiale, a simțului său liric, pe scurt, e „un noroc al intuiției" sale. Aceste însușiri, înfrățite, se manifestă practic prin capacitatea autorului de a face din cronologia unei vieți un prilej de construcție intelectuală și, totodată, de construcție romanescă. Biografia scrisă de el poate fi socotită, cu puțină îngăduință, un *roman biografic*, cum am zis. Are un fond epic, are un erou exemplar (poetul mort la 39 de ani și care a intrat în legendă, cu viața și opera lui), are personaje secundare (familia, prietenii, adversarii poetului etc.). O situație de existență (să zicem: mutarea lui Eminescu la București) este precedată de o descriere amănunțită și inspirată a mediului, a locuinței, a tabieturilor personajului, așa cum procedează, de regulă, un prozator realist care vrea să-și impună eroul...

Peste toate e vocația de narator a lui G. Călinescu. Criticul știe să pună în pagină o idee și îi place, în chip vădit, să dea o dimensiune epică unui fapt de existență. N-au fost puțini cei care i-au reproșat faptul că *povestește* romanul sau că *rezumă* poemele în comentariile sale. Sunt și azi destui care-i aduc aceleași învinuiri, neînțelegând — sau nevrând să înțeleagă — că a judeca estetic o operă cere și o reconstituire, în termeni ideali, a operei. Cititorul trebuie să înțeleagă despre ceea ce e vorba în cutare roman și, pus în temă, poate lua parte, simbolic vorbind, la demonstrația critică. Discursul critic trebuie să fie *lizibil* și *să placă* la

lectură. Pentru aceasta, simțul epic este indispensabil criticului de anvergură și nu poate fi confundat niciodată cu platul rezumat... Avea dreptate Jean-Paul Sartre: *dacă vrei ca ideile tale să fie înțelese și păstrate, pune-le într-o poveste...* Așa procedează curent G. Călinescu, în biografiile și în comentariile critice propriu-zise, acolo unde e vorba de concepte, de simboluri și scenarii lirice sau epice. Arta biografului presupune o puternică imaginație a ideilor, nu numai un noroc al intuiției...

II. Biografia pe care o discutăm aici este, în același timp, o operă de erudit. Autorul a citit toate documentele, cântărește bine interpretările date în cutare problemă controversată (originea, de pildă, a poetului), pe unele le ia în râs, pe altele le corectează.... Este, cum am precizat, mefient față de critica pozitivistă, dar nu ignoră documentele. Oriunde deschizi cartea dai peste ele, prelucrate, topite în discursul biografic sau reproduse pe larg, dacă sunt utile pentru a lumina cutare situație... Unele amănunte sunt derutante prin lipsa lor de semnificație. E important, de pildă, că *privatistul Eminoviciu* primea, în Feldgasse, mâncare de la Vasile Morariu, fiul mitropolitului Silvestru? Sau că soția răposatului Pumnul era „muiere rea" și, din această pricină, privatistul a fost nevoit să se mute?... Asemenea detalii nu lămuresc, în nici un chip, formația spirituală și morală a tânărului Eminescu, dar, bine plasate în textul critic, pot da o sugestie despre atmosfera în care trăiește și învață — fără tragere de inimă — privatistul nostru. „Bine plasate" înseamnă, aici, bine puse în pagina critică, bine povestite. Și G. Călinescu este neîntrecut în asemenea evocări...

E limpede, biograful stăpânește bine subiectul, a consultat integral literatura de specialitate, aduce documente noi, le judecă din punctul său de vedere pe cele deja existente, în fine, pune ordine în haosul bibliografic și potolește cu ironia lui tăioasă zelul atâtor eminescologi... Biografia scrisă de el este, putem spune, mai întâi fiica erudiției și, prin mijlocirea ei, devine un produs inteligent și relevant al imaginației critice.

III. Are G. Călinescu o metodă biografică, el care îi ia mereu în râs pe „metodiști"? Sau, dacă nu are o metodă prestabilită, are măcar un scenariu, un plan, un mod de a construi discursul biografic? Nu are, e limpede, o metodă pe care s-o explice la început și pe care s-o urmeze, apoi, cu fidelitate. Nu-i, sigur, un om de metodă, a spus de atâtea ori. Dar nici nu se lasă purtat, inert, de valurile inspirației. Impresionismul capricios nu-i instrumentul lui de muncă. Este, totuși, un spirit disciplinat, grupează informațiile în jurul unor puncte de sprijin și, în interiorul compartimentului, lasă spiritul critic să lucreze liber, niciodată însă haotic. Când aruncăm o privire pe tabla de materii, vedem că scenariul critic urmează cronologia vieții: e vorba întâi de *strămoșii* poetului, apoi de *Gheorghe Eminovici* (tatăl), după care apare mama (*Raluca Eminovici și copiii*) și, urmând firul biografiei poetului, vin la rând: *nașterea și copilăria, școlar la Cernăuți* etc. Nimic nou în această schemă. E traseul biografiei tradiționale. G. Călinescu se dezice, la prima vedere, de ceea ce spune în plan teoretic: *biografia să înceapă după ce omul a murit și documentele despre el s-au pierdut*... „Viața lui Eminescu" începe, dimpotrivă, cu ceea ce este dinaintea nașterii creatorului și se încheie, previzibil, cu agonia și moartea...

Pot fi trase, din această situație, două concluzii: a) fie că G. Călinescu a scris biografia lui Eminescu înainte de a defini conceptul de biografie și b) fie că biograful una gândește și alte face... Adevărul este că speculațiile despre biografie ca *lucrare mitologică și dialectică* sunt din 1958, în timp ce *Viața lui Mihai Eminescu* e publicată în 1932. O diferență de 26 de ani, iar în spațiul acesta au fost elaborate alte scrieri fundamentale: *Opera lui Mihai Eminescu* (5 vol.), *Viața și opera lui Ion Creangă*, *Principii de estetică*, *Istoria literaturii române* etc. Și, dacă acceptăm ideea că orice operă nouă modifică spiritul critic, putem încheia dilema zicând că impetuosul, imprevizibilul G. Călinescu și-a format un concept ideal despre biografie ca gen mitologic și dialectic după ce a epuizat, în câteva scrieri de referință, formele tradiționale ale biografiei... O justificare. Pot fi și altele.

În realitate, G. Călinescu n-a avut timp să aștepte o mie de ani (timpul invocat în cazul Dante) pentru a face un portret al lui Eminescu și a nara evenimentele scurtei lui treceri pe pământ. I-au fost îndeajuns doar 43 de ani de la moartea poetului pentru a-i intui secretul existenței. Asta nu înseamnă că a renunțat la ceea ce, în fragmentul citat, criticul numește „giulgiul mitologic". A creat, cu adevărat, un mit Eminescu sau, mai bine zis, a preluat mitul Eminescu și l-a redefinit, l-a consolidat din punct de vedere critic și i-a dat, apoi, drumul în lume. Eminescu circulă de atunci în imaginarul colectiv românesc așa cum l-a prezentat G. Călinescu la începutul carierei sale critice. Toate încercările de până acum de a distruge acest mit n-au reușit. Ultima tentativă (*Dilema*, 1998), opera unor tineri postmoderni, s-a prăbușit în ridicol... Eminescu continuă aventura lui existențială și critică cu veșmintele pe care i le-a pus acest tânăr critic genial, iubitor și făuritor de mituri...

Revenind la metodă: tradiționalist în schema generală, criticul schimbă totul în interiorul capitolelor. Aici folosește, după caz, ironia demitizantă sau limbajul mitologic pentru a-și prezenta mai bine personajul. Face descripții (interioarele prin care a trecut poetul, orașele în care a poposit, mediile pe care le-a frecventat), desenează portrete (unele foarte reușite: Slavici, Creangă, Maiorescu și, în genere, junimiștii), definește psihologia personajului și caracterele, psihologiile celor cu care intră în contact, în fine, face speculații în jurul unor evenimente și, de cele mai multe ori, speculațiile iau forma unor mici eseuri biografice. Nu rămâne niciodată la document, ia din document informația și construiește în jurul ei un model de existență. Un exemplu: capitolul despre erotica eminesciană, un savuros capitol de roman-foileton din care se desprinde, la lectură, un concept romantic și o experiență tragică. Figura, până aici antipatică, a Veronicăi — cea cu buze subțiri și supte — se luminează, deodată. Criticul a avut grijă și a avut, mai ales, talentul de a o înfățișa în așa fel încât ea să pară demnă de mitul în care a intrat...

Există, vreau să spun, o mare probitate critică în această biografie scrisă de un om tânăr hotărât să dea la o parte neadevărurile din jurul lui Eminescu și să construiască nu o *viață exemplară*, ci o viață credibilă, verosimilă, demnă de mitul impus de operă. Ca să atingă acest scop, criticul folosește toate uneltele pe care le poate mânui. Nu are, repet, o metodă dinainte stabilită, dar cercetează metodic documentele și scoate, la urmă, un portret pe care nu-l uiți ușor.

IV. Portretul lui Eminescu nu-i deloc exemplar, ca model uman. G. Călinescu se delimitează, de la început, de biografii encomiaști și se leapădă, în chip categoric, de spiritul triumfalist, acela care însoțește, de regulă, critica marilor creatori. Eminescu său este un școlar mediocru, rămâne chiar repetent, studiile lui sunt incomplete, certificatele sunt nesigure, Eminescu este, apoi, un boem, camera în care stă, în epoca în care lucrează la *Timpul*, arată apocaliptic: „Trăindu-și copilăria pe la gazde și pe drumuri, Eminescu și-a extirpat de mic simțul interiorului organizat. Universul se va împărți, toată viața, pentru el, în lumea ideilor, înfățișată prin cărți, și natura vie. Dacă sub raportul intelectului el reprezintă poate cel mai ales individ al vremii sale, din punct de vedere al culturii simțurilor este, deși nu totdeauna, geniul fiind prin definiție locul contradicției, un om al naturii, o ființă inocentă și sănătoasă. Aceasta și explică prietenia strânsă cu acel bivol de geniu, care se numește Ion Creangă. Eminescu se arunca în pat ca-n fânul din grajdul de la Blaj, pe de-a-ntregul îmbrăcat, pentru că, atâta vreme cât haina îl apăra de frig, ea era ca o unghie bătătorită pe trup, fără vreun înțeles social. Își bătea, de altfel, capul să inventeze haine și încălțăminte care să nu se mai strice, fiindcă pretindea că noi oamenii suntem robii trupului și am fi în stare de mult mai multe lucruri dacă trupul n-ar cere haine și gura de mâncare. Lui Eminescu nu-i trecea prin gând să mătură prin casă ori să arunce apa stătută din doniță. Acestea erau oarecum fenomene naturale și, după cum ar fi nefiresc să cureți iarba din livadă și să primenești apa din iaz, tot astfel i s-ar fi părut inoportun să întrerupă putrefacția gunoaielor prin

colțuri, industria păianjenilor sau fermentația acră a rufelor murdare. Cel care umblase cu picioarele goale împreună cu iubita, la Ipotești, căpătând astfel un fel de voluptate a clisei încrustate pe degete, nu-și curăța ghetele, dintr-o confuzie între piciorul organic și încălțămintea inorganică. Lipsa totală a oricărui simț de convenție îl făcea pe Eminescu să asculte de instincte, să doarmă neregulat și pe apucate, să mănânce oricând și oricum, să-și sufle nasul în șervetul de masă".

Un altul, ar fi insistat asupra mizeriei la care este supus poetul de o societate ingrată, aculturală, și ar fi vărsat lacrimi în discursul său sentimental: G. Călinescu nu cade în asemenea capcane, spiritul lui vede de sus și reține ce trebuie. Genialitatea lui Eminescu este căutată acolo unde trebuie (în operă), nu în spațiul existenței zilnice unde poetul se poartă ca un om normal... Biograful îndepărtează, totodată, imaginea unui Eminescu monstru de erudiție, genial în toate, în termodinamică și în sanscrită. O atitudine justă în critică pe care unii dintre contemporani n-au înțeles-o. Eminescu este un om de idei, nu-i un spirit foarte organizat, dar e un spirit profund, se informează, suferă de acel *nesaț* romantic și încearcă să prindă „mașinăria lumii". *Omul eminescian*, gândit de G. Călinescu, nu este atât „omul total al culturii noastre" (cum i-a zis C. Noica mai târziu), cât omul care aspiră, prin poezie, la totalitatea lumii...

V. Fiind un adversar incoruptibil al criticii biografice, G. Călinescu folosește, totuși, opera literară ca sursă pentru biografie. Nu justifică, altfel zis, creația poetică sau proza literară prin circumstanțele vieții, dar pornește uneori de la o scriere pentru a sugera o stare de existență, un eveniment din biografia poetului. Nu abuzează și nu fantazează prea mult la acest capitol. Știe, de pildă, din scrisori sau din alte documente că Eminescu a compus la Viena, la data cutare, un anumit poem sau o pagină de proză. Reconstituie împrejurările și definește starea de spirit a poetului. În fond, și aceste acte fac parte din biografia unui creator.

VI. Primejdia ce pândește o biografie obiectivă, documentată, analitică, plină de probleme și de ipoteze, este ca în ea să nu se

vadă tocmai viața spiritului creator. E păcatul de moarte al atâtor *vieți* ilustre. Citesc o carte, foarte savantă, despre Proust și aflu lucruri senzaționale despre viața lui secretă, nocturnă, cu expedițiile sale homosexuale și migrenele lui de a doua zi... Nu aflu însă aproape nimic despre cel care a scris cel mai important roman al secolului al XX-lea. Unde se află, în acest timp, *eul său profund*, de care a făcut atât caz în studiile contra lui Sainte-Beuve? Nici un semn nu-mi vine, trebuie să mărturisesc, din această direcție. Descopăr în schimb, o narațiune jumătate polițienească, jumătate mondenă, interesantă în sine, nu zic nu, dar sentimentul stăruitor pe care îl am este că din ea este absent tocmai personajul principal ... Marele creator. O pedeapsă pe care adversarul lui Sainte-Beuve n-ar fi meritat-o...

G. Călinescu evită, am impresia, această primejdie. Cu mijloacele lui de creație și cu intuiția lui norocoasă străpunge secretul existenței unui poet — devenit mit național — și-l prezintă într-o carte tinerească, strălucitoare, plină de propoziții memorabile. O biografie care nu doboară un mit, dar nici nu-l supralicitează, îl justifică doar și-l reconstituie, în partea lui existențială, într-un roman indirect, admirabil scris. O întâlnire rară, în literatură, între un mare poet și un critic biograf care are acces la mijloacele marii creații.

2001

BCUIAȘI/CENTRA

MARIN SORESCU, UN SPIRIT MIGRATOR

1. Diaristul și „impegații de mișcare"

Cine nu l-a cunoscut pe Marin Sorescu și vrea să-și facă o idee despre modul lui de-a fi să citească *Romanul călătoriilor* publicat în 1999 la Editura Fundației „Marin Sorescu", un prim jurnal dintr-o serie, bănuiesc, mai lungă... L-am parcurs cu atenție și pot să spun, fără să ezit, că este admirabil. Regăsesc, aici, pe ironistul subțire pe care îl știu din poemele și piesele lui de teatru, regăsesc, în același timp, pe omul inteligent și delicat pe care, iarăși, îl știu demult și de care m-a legat, timp de aproape 40 de ani, o prietenie incorputibilă... Ce aflu în plus este felul în care se poartă călătorul Sorescu, felul lui ingenios de a admira și de a cârti în contactul cu alte culturi, alți oameni și în alte situații de existență. Trebuie precizat, în prealabil, că lui Sorescu îi place să călătorească. Este un spirit migrator, în timp ce Nichita Stănescu, celălalt poet important al generației '60, reprezintă prin excelență spiritul sedentar. Înrăit sedentar. Situație paradoxală pentru că Sorescu vine din lumea rurală, reputată pentru conservatorismul, sedentarismul ei, în vreme ce Nichita Stănescu, născut și crescut la Ploiești, oraș cosmopolit, ar fi trebuit să aibă în sânge *spiritul de ducă*, microbul migrației.

S-a întâmplat viceversa și asta trebuie să ne dea de gândit asupra prejudecăților noastre. Se crede, în genere, că românii sunt sedentari și așa am crezut și eu până ce am cercetat mai cu

luare-aminte însemnările de călătorie ale logofeților și cărturarilor din secolul al XIX-lea și am observat că, înțelegând spiritul veacului, ei pornesc deodată spre Europa și vor să aducă rânduielile evropenești în țara lor. Românii încep să iasă din inerția răsăriteană pe măsură ce deprind gustul de a călători... Jălalnicul Dinu Golescu este, din acest punct de vedere, un exemplu elocvent...

Sorescu este, totuși, un spirit moderat migrator. Moderat și special. Îi place să călătorească, dar mai mult îi place să se întoarcă. N-are astâmpăr, dar în neastâmpărul lui este și o parte stabilizatoare. Pleacă în voiaj cu geamantanul plin de caiete și creioane și, unde ajunge, se apucă să scrie și să deseneze. Caută un loc bun, un colț liniștit și, acolo, duce mai departe (pe hârtie) temele care îl urmăresc ca umbra. A stat un an întreg în America și, când s-a întors, a adus cu sine primul volum din *La Lilieci*. Aici e vorba, cum se știe, de satul românesc și de mitologia țărănească pe cale de dispariție... *Jurnalul* înregistrează numai parțial și nesistematic această stare de spirit determinată de un paradox. E paradoxul *spiritului cobilițar* cum îl numea un alt oltean, Petre Pandrea. Menirea lui este să ducă în lume valorile morale și spirituale ale Olteniei. Aducând exemplul lui Brâncuși, Pandrea credea că această deplasare va regenera spiritualicește Occidentul despiritualizat.

Marin Sorescu nu are aceste orgolii mesianice, călătoriile lui sunt mai modeste și mai eficiente. Merge în lume ca să cunoască și să-și impună poezia și teatrul, deși i-ar plăcea să stea, mai degrabă, acasă. Când ajunge, în 1969, la Paris cu o criză de sciatică rebelă, se gândește la binefăcătoarea sobă românească. „Numai entuziasmul meu nerod și tinerețea mă fac să mă despart de soba românească, în astfel de momente de încordare de mijloc", scrie el. E cazul să-l credem. Există în spiritul sorescian doi oameni, cum și spune la un moment dat: unul care are dor de ducă, e curios și neastâmpărat, și altul care-l trage de mânecă pe primul și vrea să stea unde se află pentru a putea să-și vadă de treburile lui. Și treaba lui este să scrie. Când cel dintâi reușește să se decidă și pleacă în voiaj, spiritul lui se mai desparte o dată: unul este

avid să cunoască, observă și cârtește sau admiră, celălalt ia notițe, unul privește și fluieră, altul se canonește și scrie...

Acesta-i Sorescu-călătorul, spiritul migrator, spiritul cobilițar... Umblă prin lume cu osemintele strămoșilor vărsate-n el, cum zice alt poet de sorginte oltenească, dornic să se întoarcă, dar și cu inteligența, ironia, harul lui... Ține, în timpul migrației, un jurnal, dar este conștient că scriitorul român nu poate deveni un grefier exact al sufletului său — explică el într-un text din 1986 publicat în *Caiete critice* și reprodus ca prefață în *Romanul călătoriilor* — din pricina familiei și a „impegaților de mișcare". Cine sunt acești impegați de mișcare e lesne de înțeles. E o justificare, poate, pentru ce jurnalul lui Sorescu cuprinde puține date intime. Ajunge, așadar, la Paris și observă, în casa unui prieten, cum se împerechează pisicile. Pisica-mamă cu mârtanul-fiu. E frig și scriitorul visează la căldurica de acasă. Nu-și află locul și stilul. „Pierdut unghi de privire", zice el. E cam mofturos, stă prin cămăruțe umede, radiatoarele sunt stricate și i se face, deodată, lehamite. Prea mulți oameni la Paris. „Vreau acasă" — scrie el din nou. La Praga vede un spectacol cu o piesă de Arabal și nu-i place: „panica lui fabricată". În America se simte mai bine, clasifică și numără câinii în marile orașe, intră în biblioteci, la Iowa City are toate condițiile să scrie, totuși nu poate începe, libertatea și timpul nemăsurat nu-l stimulează. Curios individ! Sorescu scrie bine, scrie „cu drag" când știe că trebuie să facă altceva, când are alte treburi..., scrie, pe scurt, „de răul altor obligații". „Pot să mă scald cât m-aș scălda... dacă nu vine nimeni să-mi fure hainele, parcă nu simt hazul" — explică el paradoxul în care s-a instalat.

Merge la Veneția la un colocviu dedicat lui Petrarca și, ascultând comunicările savante, se plictisește. În Chiesa Frari descoperă o pictoriță tânără care restaurează un Tizian. E atât de tânără, zice concupiscent Sorescu, încât „ar putea pune culorile cu sânii, așa ar merita Tizian". Cunoaște în Olanda pe Octavio Paz și este bucuros. Îl revede la Paris și discută o seară întreagă despre Cioran. Acesta îi spusese, la prânz, lui Octavio Paz: „să

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

nu se afle, dar sunt un pesimist care iubește viața". Pot să confirm că nu-i un paradox. L-am surprins pe Cioran, în puținele dăți când l-am întâlnit, povestind istorii amuzante (istoriile altora, nu ale lui) cu mare poftă și, la urmă, râzând ca un copil. Un râs total, bucuros...

În octombrie 1991, Sorescu îi ia un interviu acestui „Iov fără prieteni, fără Dumnezeu și fără lepră" (*Amurgul gândurilor*) și descoperă un prieten plin de tandrețe, „uimitor de simplu și de uman; nu face literatură, când vorbește, nici filosofie". Impresie pe care, iarăși, o pot confirma. M-a surprins și pe mine această simplitate a omului care în eseistica lui filosofică nu acceptă nici una dintre valorile acceptate, în afară de muzică și extazul sfintelor... Sorescu e încântat de interlocutor și, părăsind Rue de l'Odeon (unde locuia Cioran), face reflecții despre cele două feluri de exil românesc: „Unul activist, agresiv până la exasperare, care ia faptul de-a fi părăsit România drept un capital valabil în sine, pentru toată viața, capital care trebuie însă valorificat zilnic prin atitudini negativiste. Să-ți înjuri mama, tatăl, bunicii, locurile natale, capitala, provincia, Munții Carpați, Marea Neagră — identificând abuziv România cu un regim și cu o clasă politică. Să dezvolți zi de zi o ură nemaipomenită. Speriat că s-ar putea ca lucrurile să se schimbe în bine, să-i asmuți și pe alții împotriva țării tale tulburând apele, cu o voluptate masochistă. Acesta e exilatul român abuziv și profitor. Și există și tipul de exil superior — reprezentat de Cioran, Eliade, Vintilă Horia, Tacu [...] și de foarte mulți alți români. Cioran n-a făcut niciodată paradă de patriotism. Ba a arătat și păcatele românilor cu vehemență, așa cum le-a analizat și pe ale altora. Dar ce vibrație interioară în blestemele sale pure! Și cât de intens a trăit el drama României!" Îmi vine să cred că Sorescu nu se înșală în privința exilului, mai ales a intelectualilor din exil. Ne confruntăm și azi cu această mentalitate revendicativă, profund aberantă. Dar nu-i locul să dezbatem o temă de care ne este deja lehamite...

Revin la călătorul Sorescu și la însemnările lui pline de vervă, mușcătoare și ingenioase. Din ele am putea scoate următorul

portret: Sorescu nu-i un călător de vocație (sau cu vocație), nu face parte din rasa lui Abel — păstorul migrator, nici din aceea a lui Cain — cultivatorul de pământ; Sorescu este un sedentar care, înțelegând bine spiritul timpului, își învinge inerția și orgoliul localist, și pleacă în lume de câte ori poate. Să nu ignorăm faptul că *plecările* acestea au loc într-un regim politic care nu încurajează deloc evaziunile din sistem. Sorescu reușește, cu mari dificultăți, și bine face. N-a călătorit degeaba. Și-a înnoit temele și limbajul literaturii, și-a sincronizat gândirea poetică și a dus mai departe teatrul românesc, dincolo de teatrul existențialist și teatrul absurdului. Unde și cu ce rezultate? Iată o temă ce merită a fi elucidată.

Tema articolului de față este *diaristul* Sorescu, mai precis, diaristul-voiajor și romanul călătoriilor sale. Cum l-am putea defini mai bine? Cineva, un teoretician al genului, spune că orice jurnal de călătorie este un *text al șocului și al meditației* și că, spre deosebire de jurnalul intim propriu-zis, în însemnările de voiaj *prezența eului* este redusă. Nu-i o regulă. Gide nu se uită niciodată pe sine în jurnalul din Congo. Jünger nu e deloc absent din notele ținute în Grecia sau Italia. Păstrând distanța necesară, putem zice că Sorescu are o bună întâlnire cu *le dehors* (cu ceea ce este în afara lui, cu lumea pe care vrea s-o cunoască și culturile în care vrea să pătrundă), e curios, receptiv, dar rămâne mereu mefient. Nu-i uită niciodată, oriunde ar ajunge, pe „impegații de mișcare" de acasă... Îi este dor de soba românească și de câinii lui.

2001

2. Stilul epistolar

George Sorescu, poet și istoric literar reputat (autor, între altele, al unui studiu despre Gh. Asachi), a publicat recent scrisorile trimise și primite de fratele său, Marin Sorescu (George Sorescu, *Marin Sorescu în Scrisori de familie*, Editură Alutus, Slatina, 2001). Este un prilej de a afla lucruri noi despre familia, adolescența

și începuturile literare ale unui mare scriitor care, atât timp cât a trăit, a vorbit foarte puțin despre sine.

Era de o discreție proverbială, fapt ce contrasta izbitor cu limbuția, indiscreția bucureșteană în mijlocul căreia se instalase după încheierea studiilor universitare. Prietenii săi — printre care îmi place să mă număr — glumeau pe seama „secretoșeniei" permanente a lui Marin Sorescu. El nu spunea, de pildă, niciodată unde pleacă și de unde vine. Vorbeai azi cu el și mâine aflai întâmplător că, între timp, plecase într-o călătorie în Mexic. Îl întâlneai peste trei săptămâni pe stradă și, întrebându-l cum a fost, răspundea vag: *bine, bine*... La ce lucrezi, Marine?... Răspunsul era, tot așa, invariabil vag: *lucrez la ceva, o să văd ceva mai încolo ce-o să iasă*... Se aseamănă, din acest punct de vedere, cu Marin Preda, și el foarte discret când era vorba de proiectele sale literare. *Cum merge romanul, domnule Preda?* „Încet, *mon cher*, încet" sau „Nu prea merge, *mon cher*, personajul meu refuză să se mai confeseze", răspundea el, și schimba numaidecât vorba. Nu dezvăluia nimic despre tema cărții, nici despre tipologia ei... Cu atât mai puțin despre viața sa intimă. Secret absolut...

Faptul că Preda și Sorescu veneau din lumea țărănească (o lume în care principiul de viață este să faci fără să te știe lumea) ar putea fi o explicație. Nu știu dacă este explicația esențială (știu atâția alți scriitori, veniți din același mediu, care au vocația indiscreției!). Sigur este că Marin Sorescu tăcea și făcea. Făcea, adică, opera lui pe tăcute, încet și temeinic. Aflarea în treabă, socotită filosofia de existență a românului, nu era și filosofia lui... Nici a lui Preda, alt țăran de care n-au loc, azi, târgoveții vieții noastre literare, spirite mediocre și scriitori submediocri...

Citesc acum scrisorile lui Marin Sorescu și descopăr că ironistul n-a avut o adolescență paradisiacă și că perioada studiilor sale universitare a fost, realmente, un coșmar. Primele epistole, adresate fratelui George (prietenul și sprijinitorul lui), sunt din 1953. Marin Șt. Sorescu este elev la Liceul Militar din Predeal și, dacă înțeleg bine lucrurile, nu are deloc vocație de pandur.

Se simte în armată „ca viermele în hrean". În noiembrie 1954 este „lăsat la vatră" și își anunță fratele mai mare că este gata să scoată apă din piatră, că *frigu-i dă ocol și parale n-are-un pol*... A ajutat la munca agricolă, a cules porumbul, a dat cota către stat și, din ceea ce a mai rămas (mai nimica), pregătește o pâine nouă... Umor puțin cam trist.

Din notele editorului deduc că *lăsatul la vatră* a fost, în cazul soldatului Sorescu Șt. Marin, cu cântec. Ajuns la Bulzești după terminarea studiilor, el trimite prin poștă hainele militare și, eliberat de o povară, se gândește la cariera sa civilă. Numai că armata îl declară dezertor pe ereticul Sorescu. Mergând la Băcești, localitate de pe Olteț, pentru a-și procura actele necesare, este arestat pentru neprezentare la unitate, dus, apoi, la Jandarmeria din Craiova, apoi la Bacău, Sibiu și Cluj. Fratele George, alertat de mamă, Nicolina Sorescu, îl vizitează în arest și-i duce pentru întremarea fizică un pui fript și o pâine de țară (probabil pâine din noua recoltă, aceea pe care o aștepta demobilizatul Marin). Scapă, în fine, din arest grație unui colonel-literat care, pentru a se convinge că dezertorul Sorescu Șt. Marin are talent poetic, îl pune la probă: să compună, timp de două ore, o poezie... Soldatul o compune într-o oră și poezia este, după cât se pare, convingătoare... Sentința comisiei: „liber să mergi la facultate"...

În iulie 1955, tânărul Sorescu, scăpat de hangaralele milităriei, își pune cu seriozitate problema admiterii sale la facultate: „Vreau să intru cu orice preț" — scrie el fratelui său. Are în vedere Facultatea de Filologie din București, apoi se decide pentru Iași. O trecere (o opțiune) cu mari consecințe pentru el. Aici își face cultura generală, aici începe să scrie, aici se logodește, în fine, tot aici leagă prietenii pe care le păstrează până târziu. Cineva, dornic de speculații, ar zice că *spiritul pandur* de care vorbește Ralea sau *spiritul cobilițar* pe care-l exaltă Petre Pandrea caută alianță cu spiritul elegiac al Moldovei. Nu știu cum stau în realitate lucrurile și ce rezultat au pe lume aliațele spirituale, dar pot să spun că ironistul oltean Marin Sorescu era un timid și un *singuratic milos*. Am scris și altă dată despre această dimensiune a

spiritului său. Ager la minte și mușcător în limbaj, i se face deodată milă de adversarul pe care trebuie să-l atace. Unde este spiritul pandur, cum se manifestă vestita țâfnă și agresivitate oltenească? Dacă există, se manifestă în opera sa și numai însoțită de râsul lui plin de farmec. Nu râsul rău, zeflemitor, ci mai degrabă râsul izbăvitor, verva inteligentă, cu partea ei de profunzime metafizică.

Omul rămâne, în acest timp, modest, puțin bănuitor, timid — cum am scris — în relațiile cu cei din jur. Vorbește în șoaptă și comunică, mai totdeauna, fără să înflorească fraza. Lasă „literatura" pe seama literaturii... Dar până să ajungă s-o stăpânească are alte neliniști. A intrat la Facultatea de Filologie din Iași (secția rusă) și, când se prezintă la cursuri, se strică vremea. Plouă infernal („ploaie neisprăvită") și studentul nu are raglan. Solicită ajutor bănesc (20 septembrie 1955). În vacanța de iarnă merge la Bulzești. S-ar cădea să se simtă bine (Crăciun, zăpadă, amintiri din copilărie etc.) Nu se simte: „În Bulzești e mizerie peste sărăcie [...]. Oamenii luptă pentru existență și mor pe capete [...]. Popa a mărit cimitirul și e foarte ocupat [...]. În sânul familiei noastre e aceeași mizerie ca întotdeauna" (7 ianuarie 1956).

Când să plece, se pune vreme rea și studentul Sorescu, călit în armată, e nevoit să care geamantanul în spate „măgărește", printre troiene imense, până la Craiova. Se răzbună înjurând „tot ceea ce se poate înjura pe lumea asta, începând cu Adam". N-are bani pentru întreținere, pantofii s-au rupt, caietele s-au terminat: „Mizerie", zice el cu obidă. Mizeria nu se oprește aici. Se îmbolnăvește destul de grav (apă la plămâni) și este nevoit să se interneze în spital. Are febră (40 grade) și i se recomandă o hrană abundentă. Numai că el este tratat cu ceai, apă, ciorbă, sare... Nu-și pierde cumpătul, dar nici veselia nu-l doboară. După trei săptămâni de spital simte că „Dumnezeu i-a pus mâna în cap și piciorul pe coadă". A scăpat, adică, de apa de la plămâni, dar i-a crescut inima cât un dovleac (12 aprilie 1956)

Scapă și în septembrie 1956 o ia de la capăt: viscol ca la Bobotează, ploaie, bate vântul... Solicită urgent flanelul, fularul,

raglanul, mănușile... George, grijuliu, îi trimite, probabil, obiectele cerute, îi trimite și bani (din modestul lui salariu de profesor de liceu), are grijă și de versurile lui Sorescu Șt. Marin. Le-a păstrat și, pentru a-i stimula instinctul liric, trimite autorului poemele scrise mai înainte. Autorul le privește și se preface că este surprins: „Sunt vechi, scrise pe timpul când îmi dregeam glasul și-mi chinuiam Pegasul, arătându-i Parnasul". Dezleagă pe arhivarul și îndrumătorul său literar să facă modificările necesare. Dezlegare pusă în rime istețe: „Deci versurile-s ale mele/A mea e vina că le-am scris/Tu poți să faci ce vrei cu ele/Îndreaptă stilul... din rondele/Fă corecturi pe manuscris"...

De aici înainte va fi vorba mai des în scrisori de literatură, lângă tema eternă: lipsa materială acută. Este uluitor cât de sărac poate fi un tânăr intelectual eminent ca Marin Sorescu și prin ce vexațiuni trece. Cere bursă și nu primește, insistă, o capătă, apoi iar o pierde (din pricină că familia are câteva hectare de pământ), solicită adeverințe de la primăria din Bulzești și primăria, câinoasă, nu-i eliberează. Un coșmar. Cum am trecut, ca student, printre aceleași furci caudine, îl înțeleg bine pe poetul care face haz de necaz în versuri și solicită, în același timp, bani pentru a-și cumpăra o cămașă (14 noiembrie 1956). Vrea să meargă la munte, în vacanță, dar renunță pentru că nu are palton. Ajunge în cele din urmă la rudele de la București și rudele se bucură (și când sosește și când pleacă). Mai face literatură? Se exersează în epigramă, un gen care-i place pentru că „e mic și îndesat". Trimite lui George Sorescu câteva mostre. Iată una despre piciorușul unei dame: „Așa frumos și gingaș vai/ Ca el în lume nu-s/ Aș vrea să fiu al tău pantof/ Să pot privi mereu în sus".

Un gen pe care Sorescu nu-l va cultiva, totuși. Va folosi ironia lui în alt tip de poem. Se îndrăgostește de o studentă de la Chimie industrială și, mai târziu, se va însoți cu ea... Sunt singurele vești din sfera sentimentală pe care le aflăm în scrisori. E limpede că lui Marin Sorescu nu-i place să peroreze pe această temă, cum fac de regulă tinerii intelectuali. Nu va evita, desigur, tema erotică în piesele, poemele și romanele de mai târziu, dar și acolo va

rămâne în nota lui de bună-cuviință. La Iași, unde rămâne până la sfârșitul studiilor (1960), începe să scrie mai sistematic și să publice. Are un plan, are ambiții mari, ca orice începător, dar nu are crize de vanitate. Trimite o parodie la *Steaua*, primește laude, dar revista nu i-o publică. Sorescu se eliberează de supărare printr-o glumă: „Iarna nu-i anotimpul meu; închis în casă, eu nu pot să scriu nimic, aștept primăvara să mă dezgheț" (15 decembrie 1957).

Dacă am lua în serios asemenea precizări, ar trebui să spunem că Marin Sorescu suferă de sindromul frigului, este un spirit solar, cum îi zice și numele, nu poate scrie decât sub influența renașterii naturii. Se opune din acest punct de vedere lui Alecsandri care, se știe, având oroare și el de urgiile iernii, scria în cabinetul bine încălzit, simțind aburii ceaiului proaspăt... Sorescu nu are la Iași un cabinet, nu aude pâlpâirea melodică a focului în cămin, nu simte aromele ceaiului sau ale cafelei proaspăt râșnite și nu beneficiază nici de alte comodități îmbietoare. Stă într-un cămin mizerabil, se mută în altul ceva mai puțin mizerabil, se bate să obțină o cartelă la cantina studențească, raglanul (iarăși raglanul) s-a ros („săracul năpârlise ca un câine râios, se vedeau prin el toate dedesubturile și intimitățile, dar el era mereu la datorie, zi de zi, ceas de ceas, însoțindu-mă pe stradă, la cinematograf, la facultate, la întâlnire, cu perseverența unui raglan nou") și, când e să se lepede de el, îl prinde melancolia. Are datorii, face alte datorii, solicită ajutor, primește ceva bănuți și dă socoteală în scrisori cum i-a cheltuit.

*

Stilul epistolar al tânărului Sorescu nu este tragic, nici „mizerabilist", așa cum este, de regulă, stilul indivizilor care se vaită și cer bani. Este, dimpotrivă, ușor persiflant, epistolierul face haz de necaz, fără a diminua însă reala suferință. În martie 1958 se gândește să scrie o comedie („Am scris o comedie! Pe cuvântul meu că am scris-o!") și crede că poate avea succes în

teatru. A avut, dar după un deceniu. Este îndrăgostit de studenta Virgi și se miră singur de statornicia lui în amor. Se străduiește să împartă arta cu dragostea și școala. Am impresia că reușește. Citește în acest timp (25 martie 1958) pe Baudelaire: „Grozav poet!". Toamna, când reîncep cursurile, constată că cererea de bursă i-a fost respinsă. Venitul agricol al familiei Soresçu depășește 2 200 lei și, din această pricină, fiul aflat la studii intră în categoria înstăriților. Asta-i mai trebuia! Fratele Geroge, binefăctorul, îi sare din nou în ajutor. Alt frate, Ionică, are probleme cu școala și, la un timp, este luat în armată. Aflând vestea, Marin se pregătește să trimită recrutului o scrisoare jelită: „Auleo-leo-leoleoleo! Că ce făcuși tu! Că cum ajunseși aici! Că tu nu erai de armată, pentru că n-o amânaseși decât o dată etc.".

În ianuarie 1959 trece cu bine examenele, schimbă secția (de la rusă, dacă înțeleg bine, la română!) și se laudă în stilul său de modul în care a petrecut Revelionul. S-a condus, ca să se știe, după dictonul „Dacă viața nu este lungă, s-o facem lată". Ca vechi militar, dă sfaturi fratelui Ionică, aflat la Brăila în regim cazon: „Să nu cârtească, să nu cârtească, să nu se codească și să nu-i plesnească pentru că e jale; să vorbească frumos și să-njure în gând; să nu fugă, că și eu am fugit"... Este limpede că-l iubește pe recalcitrantul Ionică și, când intră pe leafă, își asumă sarcina de a-l sprijini materialicește. Deocamdată, Ionică se luptă cu disciplina militară și Marin, pățit, îi stabilește — în glumă, bineînțeles — linia de conduită.

În martie 1959 află că bunicul după mamă, fost notar, a murit și nepotul de la Iași îl plânge („L-am iubit ca pe un părinte"). În noiembrie 1959 se gândește la lucrarea de stat și alege ca temă poezia lui Arghezi („Poetul meu preferat"). Publică peste câtva timp în *Luceafărul* (30 noiembrie 1959) epigrame cu pseudonimul Ștefan Marin, iar în decembrie același an are deja, în privința literaturii, proiecte cezarice. Scrie în acest sens fratelui George, aflat la Turnu Severin: „Să luăm cu asalt literatura, unul de la

un cap, altul de la celălalt al țării". Asaltul, real, va porni, totuși, de la București. Deocamdată, Marin Șt. Sorescu tatonează marginile (Craiova, Iași, Timișoara). În februarie 1960 este la Bulzești și din relatările către fratele George reiese că viitorul autor al poemelor din ciclul *La Lilieci* nu gustă prea mult peisajul agrest: „Pe aici e un noroi clasa întâi, mai mare dragul să te uiți de pe prispă la el". Un detaliu interesant: „Anica lui Bâtu cică s-a făcut moroi, drept pentru care au dezgropat-o într-o noapte, văzând pe dracu' când a dat Groapă pentru ei". Un subiect pentru poemele lui de mai târziu. În rest, satul natal îi oferă: nunți, înmormântări, noroi. Intră redactor la *Viața studențească* și, om acum cu leafă, începe să-și ajute familia. Dă în continuare socoteală fratelui mai mare ce face cu banii (și-a cumpărat ciorapi, cremă de ghete) și, în genere, îl ține la curent cu viața lui: s-a logodit (27 martie 1961), a văzut un film bun, și-a cumpărat mobilă tip „Miorița", a primit buletin de București, trimite bani lui Ionică pentru palton, în fine, se căsătorește și are griji casnice.

Scrisorile următoare sunt, în cea mai mare parte, din străinătate. Marin Sorescu începe să călătorească și mesajele pe care le trimite sunt convenționale. E limpede că scriitorul nu are timp și nu mai are chef să scrie pe îndelete. Scrisorile către mama Nicolina și către fratele Ionică nu aduc multe elemente noi. Ce are de spus, Marin Sorescu spune o singură dată confesorului său, fratele George, de care este foarte apropiat. Mamei îi cere într-un rând (22 august 1973) din Berlin informații despre obiceiul numit Joimărițele („Cum își închipuiau oamenii că arată Joimărițele, ca niște femei, ca niște vrăjitoare? Scrie-mi amănunțit despre asta, îmi trebue pentru o poezie!!"). Lucrează, este clar, la volumul *La Lilieci*. O fotografie din 1974, reprodusă în volumul citat, îl arată pe Marin Sorescu cu mama sa. Scriitorul are deja o mustață stufoasă, lăsată pandurește în jos, coama bogată este tunsă franțuzește, perciunii se întind până la jumătatea obrajilor, fața este încremenită și solemnă ca aceea a ctitorilor din pridvorul bisericilor oltenești. E în toată înfățișarea lui Marin Sorescu un aer voiedoval și, dacă n-ar fi jerseul lui proletar, ai putea crede

că tânărul, cu trupul împlinit și privirea hotărâtă, coboară dintr-o veche cronică de țară, cum spunea Iorga. Lângă el stă mama lui, o bătrână țărancă frumoasă, cu o figură energică și mândră...

Soreștii constituie o familie unită și un grup literar. Tatăl, Ștefan I. Sorescu, decedat în 1930, când Marin avea trei ani, lăsase un caiet sau mai multe cu versuri în stil popular scrise în timpul primului război mondial. George, fratele cel mare, scrie și el. Apoi Marin și, după el, celălalt frate și, la urmă, nepoții... Relația dintre frați este extraordinar de cordială. Au grijă unii de alții, cei mari ajută pe cei mai mici să iasă la liman, iar când se împrăștie prin țară, își trimit vești și se sfătuiesc. „Să mai stăm și noi de vorbă", „să ne regăsim" sunt sintagme care se repetă în corespondența lui Sorescu. În centrul grupului se află mama mitică, Nicolina sau Nicolița. Rămasă văduvă de tânără cu șase copii, ea se străduiește să-i crească, se luptă în perioada colectivizării cu *cotele către stat*, nu doarme noaptea, ca omul cu griji, iar când doarme visează urât. Când moare cineva în Bulzești, își anunță fiii: „Pe aici moare lumea mereu". Satul românesc nu mai este un paradis...

Valoarea documentară a acestor scrisori de familie este în afară de orice discuție. Este bine că George Sorescu le-a păstrat și le publică acum însoțite de informațiile trebuincioase privitoare la frații și celelalte neamuri ale lui Marin Sorescu. Din ele nu se poate deduce o biografie fabuloasă. Adolescentul Marin Sorescu și apoi tânărul Marin Sorescu au o viață care nu iese aproape prin nimic din comun. Doar episodul privitor la cariera lui militară, brusc întreruptă, îl scoate puțin în față. În rest, note comune: vine dintr-o familie țărănească împovărată de datorii, are frați și surori, vrea să învețe carte și nu are mijloace materiale, fuge de armată, intră la facultate și se luptă cu frigul și mizeria, începe să scrie, nu are raglan, i s-au rupt pantofii, i-ar trebui un costum nou de haine, citește pe Baudelaire, scrie epigrame (reușite) și încearcă o comedie...

Ce-l diferențiază de alți aspiranți, necăjiți ca și el? Talentul, desigur. Dar talentul se arată, în deplina lui originalitate, mai târziu. Atunci începe, în fapt, și biografia reală a lui Sorescu,

odată cu opera lui. G. Călinescu scria odată că „biografia este o construcție ideală, nu un pachet de buletine" (25 iunie 1944). Dar pentru ca această construcție ideală să se înfăptuiască, avem nevoie de opere și de documente care premerg sau însoțesc opera. Nu pentru a explica opera (operație primejdioasă), ci pentru a determina *structura de existență* a celui care scrie.

Dacă intuiția nu mă înșală, istoria lui Marin Sorescu se identifică total cu istoria cărților sale. În afara lor, biografia rămâne aproape secretă. Sau nu se revelează prin fapte excepționale, cum s-a putut constata din scrisorile comentate mai înainte. Se luptă, acum, cu mizeriile micii istorii și își pregătește instrumentele de lucru... Ce iese în evidență, în biografia lui interioară, este voința de a nu rata. A nu rata, în primul rând, existența. Sunt vremuri grele pentru fiul unui „țăran mijlocaș" și toată iscusința tânărului Sorescu Șt. Marin din Bulzeștii Gorjului este să se strecoare printre opreliști de toate felurile. Reușește fără să se jeluiască prea mult... Opera poate să înceapă și, o dată cu ea, începe o altă biografie. Adevărata biografie a poetului... Ea așteaptă miracolul intuiției noastre.

2001

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

PERSONAJUL GIDE

Pregătind un studiu despre jurnalul intim ca literatură, am ajuns, bineînțeles, și la Gide, și la experiența lui diaristică. Este cel care a dus confesiunea până la capăt, mărturisind și ceea ce este, de regulă, inavuabil. Lozinca lui de luptă este, de altfel, „*oser d'être soi*". Și el a îndrăznit, cu adevărat. Și-a publicat jurnalul intim în timpul vieții și, în acest fel, a îndrăznit să provoace morala curentă...

Mai este ceva cu Gide — diaristul: geniul lui speculativ, vocația lui creatoare în sfera ideilor. Ca să afli ceva despre jurnalul intim ca gen literar (în eventualitatea că acceptăm ideea că jurnalul este o formă a literaturii) trebuie să-l citești cu mare atenție pe Gide. Afli mai multe lucruri despre acest subiect decât poți afla de la toți diariștii europeni din epoca anterioară: observații fine, *trăite pe viu*, de o remarcabilă originalitate. Nu ascund faptul că, voind să definesc *o poetică a jurnalului intim*, m-am bazat, în esență, pe reflecțiile lui Gide. El a consolidat genul și a reușit, în bună parte, să-l aducă în salonul literaturii...

*

Când citești cu atenție această proză confesivă observi că naratorul ei (acela care scrie și despre care se scrie) trăiește mereu, am putea zice, în așteptarea lui însuși... Ce poate să spună această propoziție? Că omul este o suită de surprize și imprevizibilul este

condiția lui de existență. Gide, oricum, se gândește astfel, se vede așa și, mai ales, se judecă în acest fel. A se judeca, adică a fi conștient de ceea ce se întâmplă cu natura omului, intră în demersul spiritului gidian. În aceasta constă tăria lui. Și prin aceasta Gide, care în multe privințe, se ridică împotriva tradiției franceze, regăsește spiritul lui Pascal. În anormalitate, în neliniște, în fragilitatea extremă, spiritul despică neliniștile, fragilitățile... și le clasează. Gide citește, de pildă, pe Montaigne, alt model posibil, și *plânge*. Să plângi pe foile unei cărți de eseuri când ești Gide și ai posibilitatea de a construi o mare operă nu-i un fapt obișnuit... Gide cunoaște și această slăbiciune și, ceea ce este și mai grav cu el, mărturisește cu orgolioasă umilință păcatul de a fi slab de înger. Așa va fi întotdeauna cu Gide... Se așteaptă pe sine, se gândește, *se scrie* cu un curaj din care nu lipsește forța de a se umili. Trăiește pasional chiar lecturile sale, ceea ce, iarăși, este un nonsens pentru un spirit atât de lucid. Citește, de pildă, corespondența lui Flaubert (un scriitor care-i place) și nu-i acceptă sentimentul de ostilitate față de viață. *Ce blasphème contre la vie* nu-i pe gustul său.

Morala lui și demersul lui spiritual se revendică dintr-o *mare iubire care suferă pentru om și pentru lucruri*. Definește limpede această deschidere a spiritului (o deschidere care se închide, dacă îi putem spune așa!) într-o însemnare din 1912: „Găsesc detestabile toate preceptele morale care nu sunt dictate de dragostea pentru oameni — cu precizarea că aceste reflecții sunt dictate ele însele de dragostea pentru oameni și că simt fremătând, prin severitatea vocii, o mare iubire care suferă"... *Ce grand amour souffrant* trimite, evident, la *Noul Testament*... Gide este, aici, foarte aproape de Iisus Hristos și de spiritul Evangheliei. Dar nu va fi mereu atât de aproape. Relațiile lui cu creștinismul sunt complicate. Descoperim într-o notă târzie, scrisă spre bătrânețe, o propoziție uluitoare: *Mais comme Dieu se fait attendre!*... Este suspinul unui credincios care începe să-și piardă răbdarea! Suferința unui spirit care a obosit în așteptarea revelației.

Criză mistică la Gide? Ar fi mult spus. Gide este un credincios care caută pe Dumnezeu. Este, cu alte vorbe, aproape un necredincios, dar unul care nu ajunge să fie lipsit de pietate, să ofenseze pe Dumnezeu. În clipele lui cele mai tăgăduitoare nu neagă divinitatea, se îndoiește cel mult de ea... „Sunt un necredincios, nu voi fi niciodată un om fără religie". Propoziție teribilă, în cel mai pur stil Gide... Stilul unui spirit bolnav de luciditate și, în același timp, un spirit dramatic, bolnav de slăbiciunile lui. E protestant și stă de vorbă cu Jacques Maritain, filosof catolic. Credința lui este că Dumnezeu reprezintă adevărul, iar ideea aparține omului. „Catolicii nu iubesc adevărul", lansează Gide. „Catolicismul învață dragostea de adevăr", se apără Maritain. Dialog fără soluție. Fiecare rămâne pe poziția lui.

Maritain venise să-l roage să nu publice o carte care ar leza credința. Gide nu acceptă. Pentru el adevărul este, încă o dată, un atribut al lui Dumnezeu și, în consecință, cine caută adevărul caută pe Dumnezeu... „Promite-mi — i-ar fi zis Maritain — că, după plecarea mea, te vei ruga lui Hristos pentru ca el să-ți spună dacă ai dreptate sau greșești". Prozatorul protestează: „Mi-a părut nedemn să cer ceva de la Dumnezeu". Gide nu se va ruga, nu poate promite nimic... Rămâne la ideea lui Pascal că „nu mă cercetai, dacă nu m-ai fi găsit" și, în consecință: *connaître Dieu, c'est le chercher* (octombrie 1894...). Altă propoziție care a făcut carieră.

Acest protestant intratabil este un adept al *zeiței H.*, cum îi zice Roland Barthes, și nu se sfiește să-și asume pe față păcatul. *Păcat* din unghiul moralei comune... Jurnalul este plin de vânătorile sale sexuale în Franța și aiurea... Și de reflecțiile, justificările acestui scriitor care a provocat morala veacului său. Cine spunea că Gide călătorește numai ca să poată *curvăsări* în voie, în teritorii străine?... Oricum, însemnările intime povestesc cu lux de amănunte aceste subtile partide de seducție. Este imensa sfidare pe care Gide are curajul s-o arunce lumii catolice și, în genere, unei morale a normalității. E războiul pe care îl duce și-l câștigă, în măsura în care un asemenea război poate fi vreodată câștigat...

Să observăm că jurnalul nu coboară sub o limită de decență. Gide spune mult, dar nu spune chiar totul. Nu trece dincolo de limita unei largi onorabilități... Se lasă desenat de *umbrele* sale, dar nu definește niciodată integral și cu cinism umbrele, păcatele, viciile sale. Asta-l face suportabil. Cinismul nu este o specialitate gidiană. Va mai trece o generație, vor trece chiar două pentru ca adepții zeiței H. (*gays*) să iasă pe stradă și să ceară protecția organismelor internaționale. Gide luptă doar pentru înțelegere și îngăduință...

Când îl citești pe Gide și vezi cu câtă luciditate și finețe își analizează gusturile și dezgusturile sale te întrebi inevitabil: cum pot trăi în același personaj și în același timp spiritul unui protestant cu sufletul unui rafinat depravat? Termenii ecuației nu-i inventez eu, îi formulează, în imensa lui sinceritate și loialitate, Gide însuși... El singur se vede astfel și, trebuie să spun că se vede bine, se vede exact (*je ne suis qu'un petit garçon qui s'amuse doublé d'un pasteur protestant qui s'ennuie* — 16 iunie 1907). Aceasta este dualitatea gândirii gidiene și acesta este personajul care și-o asumă și-o trăiește cu orgoliu și neliniște, fără urmă de căință.

22 iunie 2001

BCU IAȘI/CENTRAL

UN ISTORIC ROMÂN LA MOSCOVA ÎN OCTOMBRIE 1917. MEMORIILE LUI ALEXANDRU LAPEDATU

Ioan Opriș a publicat cu câtva timp în urmă, sub titlul *Amintiri*, o ediție nouă, îmbogățită, din scrierile subiective ale istoricului transilvănean Alexandru Lapedatu, fost ministru liberal, președinte al Academiei Române între 1935–1937 și, apoi, până în 1948, secretar general al aceluiași înalt for științific. A participat, în calitate de consilier, la Conferința de pace de la Paris și, mai înainte, în 1917, fusese trimis de guvernul român condus de Ion I.C. Brătianu să însoțească trenul care transporta la Moscova tezaurul românesc. A stat acolo cinci luni de zile (din august până în decembrie) și a notat aproape zilnic impresiile sale din timpul revoluției... Este prima oară când apare acest *Jurnal de la Moscova* și, fără a fi unicul document românesc despre aceste evenimente care au schimbat soarta lumii răsăritene în secolul al XX-lea, este o mărturie ce merită a fi luată în seamă. Ea ne dă veşti, în primul rând, despre ciudata afacere a tezaurului care, odată ajuns la Moscova, nu s-a mai întors niciodată la București. În al doilea rând, ne spune ceva despre modul în care vede revoluția din noiembrie 1917 un intelectual român de marcă, martor la evenimente.

*

Până atunci, să spunem ceva despre personajul pe care îl putem desprinde din *Amintiri*. Contemporanii au văzut în el un „om al

datoriei", iar Nicolae Iorga spune că „e un om de convingeri, de inimă și de caracter". Se născuse într-un sat din Transilvania (Cernatu-Săcele) și, rămânând de mic orfan, a învățat cu greu carte. Începe școala în satul natal, o continuă la Brașov (unde e coleg cu Sextil Pușcariu), se mută la Iași, apoi vine la București... Se înscrie la Facultatea de Medicină, dar o părăsește repede... pentru istorie... A trăit în preajma lui Aurel C. Popovici, Ilarie Chendi, N. Iorga, I. Bianu, D. Onciul, Ioan Bogdan, Ion I.C. Brătianu. A optat pentru liberali și a fost multă vreme deputat, senator, ministru...

Era, se pare, un om sfios și, citindu-i *Amintirile*, vedem că era și un om suspicios. N-are capacitate de expresie, memorialistica lui este scrisă în stil de proces-verbal, fără imaginație. Se duce, ca student, la cursurile lui Maiorescu, dar nu-l iubește, e limpede, pe marele critic din pricina atitudinii lui față de școala latinistă... Ceea ce e o curiozitate. Adoră, în schimb, pe Nicolae Iorga și încearcă să-i intre în voie. Ceea ce nu-i deloc ușor... Marele istoric este bănuitor, supărăcios, se irită din orice și trece numaidecât la represalii. Al. Lapedatu îl însoțește într-o zi (pe la începutul secolului) la plimbare și, ajungând în fața Universității, Iorga îl roagă să-l aștepte în stradă până ce rezolvă o treabă la cancelaria facultății... Reapare după un sfert de oră, foarte agitat, și-i spune: „Știi că m-am bătut cu Dragomirescu?". Bătaia fusese provocată de o vorbă neoportună a criticului Mihail Dragomirescu care, în timp ce marele istoric povestea ceva unui coleg, ar fi exclamat „hodoronc-tronc". Istoricul n-a suportat această expresie necugetată și l-a lovit pe oponent cu bastonul, oponentul a reacționat și el și, așa, cei doi profesori universitari s-au încăierat de-a binelea și, plini de mânie și dornici de răzbunare, au ajuns să se tăvălească pe jos... Intervin, în fine, colegii și-i despart...

Iorga cere acum părerea tânărului confrate dacă trebuie să-l provoace sau nu la duel pe mizerabilul Mihalache Dragomirescu, care avusese nerușinarea să nu se lase lovit cu bastonul fără a riposta... Al. Lapedatu își declină competența în materie de duel

și, atunci, marele Iorga decide să-l consulte pe prințul Alex. Callimachi, specialist în domeniu. Prințul ascultă demonstrația, apoi decide că nu este cazul ca istoricul să-l provoace la duel pe inoportunul critic literar, întrucât el, istoricul, a lovit primul... Irascibilul Iorga s-a lăsat în cele din urmă convins... Întâmplări, caractere, polemici de altădată... Sesizat de incident, ministrul Spiru Haret fixează o comisie de anchetă care, după obiceiul pământului, mușamalizează lucrurile...

Bune, interesante notele despre atmosfera din culisele Conferinței de pace... Aici se vede bine ce rol au avut, în sprijinul poziției românești, geograful Emmanuel de Martonne, profesor la Sorbona, și romanistul Mario Roques, directorul Institutului Român de la aceeași universitate. Harta demografică a Transilvaniei, întocmită de Emmanuel de Martonne, a constituit o probă importantă pentru ezitanții oameni politici occidentali în luarea unei decizii privind soarta acestei provincii românești. Celălalt învățat francez, Mario Roques, este cel care corectează și dă ultima formă, în franceză, rapoartelor românești pentru Comisie... Aceste contribuții sunt cunoscute de mult în lumea academică, însemnările lui Alex. Lapedatu vin să le confirme...

În *Amintiri* dăm și peste un portret encomiastic al lui Ion I.C. Brătianu și peste altele, mai puțin entuziaste, din lumea politică și academică. Este clar că bănuitorul ardelean este nedrept cu D. Gusti („vanitos și orgolios, nesincer și fățarnic, prezumțios și reclamagiu, intrigant și clevetitor și pe deasupra de-o sensibilitate și de-o irascibilitate de-a dreptul patologică"), iar fraza care îngrămădește atât de inestetic și tautologic adjectivele infamante pare scoasă din faimoasa *Beție de cuvinte* a lui Maiorescu. Limbajul memorialistului nu se ridică aici la înălțimea indignării sale... Numai talentul mai poate scuza asemenea injustiții. Dacă poate...

Să revenim la *Jurnalul de la Moscova*, punctul forte al *Amintirilor* lui Alex. Lapedatu... El începe la 21 iulie 1917 și se încheie vineri, 29 decembrie același an... Interesul pentru el este strict documentar. Istoricul nu are un limbaj nuanțat ca să particularizeze o stare de spirit sau să sugereze o scenă de viață.

El notează sec evenimentele. În trenul de Moscova sunt încărcate lăzi cu veselă, în vagonul Băncii Naționale se află o plită și alte obiecte de bucătărie, protipendada se ceartă țigănește pe locurile de la clasa I și II, la Moscova, când descarcă, descoperă că dintr-o ladă curge untul topit... De față, un ofițer rus zâmbește cu adânc dispreț. Altul îi identifică pe români cu lăutarii, crezând că toată națiа noastră e formată din instrumentiști și *guriști*... Melancolii, defecțiuni de imagine. Când (la 28 iulie) trenul trece Prutul, soldații ruși îl asaltează. Cazacii îi împiedică aici și pe tot traseul. Însoțitorul descoperă, apoi, stepa și notează impersonal: „Pământ negru, foarte bun, șes întins ca pe Bărăganul nostru"...

Ajunși la Moscova, românii nu au unde să descarce lăzile, sunt duși de colo-colo. Aruncate în ploaie, lăzile sunt, în cele din urmă, depozitate la Kremlin, într-un subsol insalubru... Administrația rusească este complet dezinteresată de problemă... În așteptarea unei soluții, Alex. Lapedatu vizitează Catedrala Adormirii (Uspenski Sobor) și scrie despre picturile murale: „Foarte frumoase și în stil...". La 2 septembrie împlinește 41 de ani și este întristat: „Ce puțin am cules și am ales din viață!". Încep manifestările de stradă și istoricul român este neliniștit. Guvernatorul militar al Moscovei, om corect, declară că nu poate asigura paza tezaurului și-i sfătuiește pe români să-l ducă în afara Rusiei. Înștiințat, guvernul României hotărăște ca tezaurul să rămână unde se află. Alex. Lapedatu solicită, separat, acordul autorităților române de la Iași de a repatria măcar arhiva Academiei Române. Răspunsul lui I.G. Duca vine târziu și este tot negativ. O decizie care dă de gândit...

În octombrie, revolta populară se întețește și puterea lui Kerenski se clatină. Jurnalul lui Alex. Lapedatu, până aici completamente tern, începe să se însuflețească: „De pe strada în care e hotelul am văzut baricada de pe Kuznetzki Most și am auzit de aproape împușcăturile de la lupta ce, zice-se, se dă la Lublianka-ploșced. În hotel, toată lumea alarmată. Nimeni nu iese afară, așa că, la sosirea noastră, am fost îndată asaltați cu întrebări: de unde venim și ce e pe stradă? Printre pasageri, fel de fel

de veşti, care de care mai exagerate şi mai fantastice. La întors acasă am trecut, ca să zic aşa, tot printre împuşcături care se trăgeau din toate părţile, fără să ne putem da seama de unde. Înşişi soldaţii fugeau şi se doseau pe după ziduri şi porţi. Hotărât însă că se trăgea de prin case, de pe la etaje. În drum am fost percheziţionaţi pentru arme de foc. Până şi-n pălării am fost căutaţi. Traversarea stradelor am făcut-o pe fugă. Pe Petrovka, pe Dmitrovka, unde ieri şi alaltăieri nu am auzit nici o detunătură, azi se pusca, cum zic, din toate părţile. Lumea nu cutează a ieşi din ganguri. Chiar şi la casa noastră, unde de obicei lumea era pe afară, pe la intrări, chiar prin curte, de data asta toţi erau prin case — numai, lucru neobservat până acum, soldaţi de pază cu puştile. Lacea, care a venit pe seara să mă vadă, îmi spune că arde Şcoala de război de la Snamenka, a cadeţilor. Focul s-ar fi văzând foarte bine de la Trandafirescu. Îmi mai spune că ar fi sosit două regimente de bolşevici de la Kiev ca să întărească situaţia soţilor lor de aci. Sărac de ţara noastră! În ce poziţie critică ne-au pus aceşti mizerabili de ruşi. Desigur, pentru noi nu mai e nici o scăpare. Pentru că aceştia, ori fac pace separată, ori de nu, ies prin epuizare şi anarhie din rândul beligeranţilor, aşa că — fie într-un fel, fie într-altul — noi suntem condamnaţi. Şi cine ştie dacă nu pentru totdeauna chiar şi Aliaţii din Apus. Fatalitatea ne-a urmărit şi ne urmăreşte de la începutul existenţei noastre ca popor. Mă gândesc apoi că poate un destin istoric ţine Germania deasupra, ca să fie, la timpul său, corectiv la starea de anarhie, de comunism primejdios, pe care o pregăteşte poate pentru toată Europa revoluţia rusească de azi".

Locotenentul Angelescu este luat drept spion german şi dus de revoluţionari în faţa plutonului de execuţie. Scapă în ultimul moment printr-o stratagemă inteligentă. Consulul român se închide, de frică, în casă şi nu iese până ce zarva nu se potoleşte. Noroc cu englezii, altfel românii n-ar fi avut scăpare... Imperiul rus se destramă şi tezaurul românesc este abandonat. Îngrijoraţi, „însoţitorii" iau drumul Kievului şi, după un ocol la Odessa, ajung la Iaşi... Misiune îndeplinită, diplomaţie sofisticată, soluţie

catastrofală... Alex. Lapedatu și-a dat seama, în ultimul moment, de consecințele acestei decizii, dar n-a mai putut salva nimic. A murit, în 1950, la 74 de ani, în închisoarea de la Sighet. Biografii ne spun că trupul lui odihnește și azi în „Cimitirul dintre ape", acolo unde se află și rămășițele pământești ale altor oameni politici și intelectuali români.

Privesc o fotografie de tinerețe a istoricului și portretul făcut de Marius Bunescu, mult mai târziu, la începutul bătrâneții. Fotografia arata un june intelectual ardelean cu gulerul cămășii ridicat, după moda vremii, și cravata bine plasată, fața lui este dârză, colțurile subțiri ale mustății se arcuiesc discret în sus, mâinile se odihnesc pe spătarul unui scaun solemn, de un stil nedeterminat... Pare un memorandist din a doua generație, pregătit să ducă mai departe lupta pentru drepturile naționale (ceea ce, în realitate, Alex. Lapedatu a fost). Celălalt, portretul făcut de Marius Bunescu, îl arată bătrân, cu trupul voluminos și ochelarii temeinic înfipți pe nas... A dispărut aerul de semeție românească și a apărut nuanța de înțelepciune și, dacă nu greșesc, de resemnare în fața destinului...

2001

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

JURNALE, JURNALE

Cum am încheiat de curând un studiu mai întins despre *Ficțiunea jurnalului intim*, mă pot detașa de subiect și-l pot privi, azi, cu mai mare obiectivitate. Este o temă care mă preocupă încă din anii '70 când țineam eu însumi un jurnal intim și, fatal, am început să mă întreb care-i rolul acestui gen respins de cei mai mulți critici și teoreticieni literari și în ce măsură poate fi judecat ca literatură. Întrebărilor de atunci am încercat să le răspund abia acum, după ce, bineînțeles, am citit zeci, sute de jurnale intime și aproape tot atâtea studii despre acest gen bastard care, cu sau fără voia autorilor, își face drum spre salonul literatrii. A și reușit în multe cazuri, surclasând literatura de ficțiune. Mă gândesc, de pildă, la Gide, cel care a îndrăznit să spună totul despre sine (inclusiv micul infern interior!) și, prin aceasta, a dat diarismului un statut și o nouă justificare. Una, întâi, morală și existențială, apoi, prin derivație, o justificare estetică. Nu este singurul într-un secol care nu mai respectă tabuurile și pune în discuție stilurile, miturile și frontierele dintre genurile literare. Jurnalul este agentul acestei insurecții care se întinde de la psihologie la literatura de ficțiune. Morala lui este: a nu respecta interdicțiile *a interzice să se interzică*.

Este lozinca sub care evoluează (să acceptăm acest termen, deși nu este tocmai potrivit pentru un gen de sertar, cum este jurnalul intim!) diarismul în secolul care tocmai s-a încheiat. El

tinde să cuprindă toate compartimentele ființei umane, inclusiv acelea ultrasecrete, inavuabile. Cine și-ar fi putut închipui în epoca lui Maine de Biran, Stendhal și Benjamin Constant (întemeietorii propriu-ziși ai jurnalului intim) că, după un secol și jumătate, o scriitoare ca Anaïs Nin poate vorbi despre competiția ei sexuală nocturnă cu doi–trei intelectuali de rasă și încheiată cu un superb viol în liftul ce-o duce spre dormitorul conjugal? Sau că, altă femeie celebră, Simone de Beauvoir, va nota cu fervoare în caietele pe care i le oferă sistematic lui Sartre experiențele ei homosexuale și heterosexuale din vremea războiului?

Jurnalul intim este, nu mai încape vorbă, un barometru al evoluției moravurilor în societatea occidentală și, totodată, jurnalul este un element de turbulență în lumea literelor... El nu respectă convențiile literaturii și se ferește să devină *literatură* (păcatul cel mai grav, păcat de neiertat). Dar, cum se întâmplă și în literatura propriu-zisă, voința programatică de a nu face literatură devine, de la un anumit grad de expresivitate, un stil al literaturii. *Nonficțiunea* se transformă, în cele din urmă, într-o ficțiune care își fabrică retorica de care are nevoie, adică un mecanism de funcționare.

Este ceea ce am încercat să dovedesc în studiul pe care l-am scris. Roland Barthes e de părere că jurnalul intim este un *Album* care, lucrat la sânge (*travailler à mort*), poate deveni o *Operă*. El are și, în același timp, nu are dreptate. Are pentru că tendința generală este ca *Albumul* să fie coerent, expresiv, să-și organizeze, pe scurt, scriitura și structura interioară. Spontaneitatea se lasă, mai totdeauna, lucrată, aranjată. Există o minimă compoziție în această *autoficțiune* care este, în chip inerent, jurnalul intim. Prin aceasta, repet, *Albumul* tinde să capete o coerență și o semnificație. Barthes este, aici, îndreptățit să spună ceea ce spune. Nu mai are însă dreptate atunci când recomandă ca fragmentele confesive să fie *lucrate la sânge* pentru a ieși din zona improvizației, spontaneității și pentru a deveni o *Operă*.

Raționamentul barthian este, îmi îngădui să spun, pervers. Remarcabil pervers, și iată de ce: dacă este prelucrat, rafistolat,

lustruit cu migală, jurnalul poate deveni, adevărat, o *operă* literară, dar atunci mai este jurnalul jurnal? Nu se metamorfozează, în acest caz, jurnalul într-o formă literară ca oricare alta? Bineînțeles că da, *opera diaristică*, gândită în acest mod, își trădează libertățile și se predă convențiilor literaturii! Ea își pierde, astfel, atuul de bază, adică sinceritatea, spontaneitatea. Barthes, cu geniul lui bizantin și cu iubirea lui pentru paradox, desființează, pur și simplu, jurnalul intim, oferindu-i vag șansa de a fi altceva decât este.

Există, vreau să spun, un paradox în ceea ce privește jurnalul intim, mai mult: jurnalul trăiește într-un etern paradox și se zbate să iasă din el fără să reușească. Paradoxul este că, detestând literatura în mod sincer, programatic și radical, jurnalul tinde în secret să devină literatură, să fie acceptat în marele salon, la ceremonia de gală... Chiar și atunci — mai exact, mai ales atunci — când jurnalul nu se lasă *travailler à mort*, când nu vrea în nici un chip să devină o operă. Nu vrea, dar aspiră să fie luat în seamă, să aibă succes, altminteri de ce ar mai fi scris?! Și, dacă a fost scris, de ce n-a fost distrus? Aici este paradoxul: cu sau fără voia diaristului, jurnalul este citit ca un roman de familie (cazul jurnalului lui Samuel Pepys — secolul al XVII-lea — sau jurnalul lui Tolstoi), un roman erotic și exotic indirect (jurnalul lui Mircea Eliade — *Șantier*, 1935), un roman mistic (Alice Voinescu), un roman autobiografic (cum sunt mai toate jurnalele din secolul al XX-lea). Aș cita doar unul: jurnalul admirabil lăsat de un prozator și un critic fără noroc, Octav Șuluțiu, prietenul lui Eugen Ionescu...

Paradoxul diarismului este, în concluzie, următorul: dușman programatic al literaturii, bazându-se pe o ambiguă poetică a spontaneității, fugind de orice formă de ficțiune, jurnalul intim se transformă, când este bine scris și are ce spune, într-o formă specială de ficțiune. *O autoficțiune, o ficțiune a nonficțiunii*. Ea rezistă, în multe cazuri, mai mult decât opera de ficțiune scrisă de același autor. Frații Goncourt nu mai sunt cunoscuți, azi, decât prin jurnalul lor. La fel Jules Renard, Léautaud și câți alții...

*

Întrebarea pe care mi-am pus-o — și nu sunt, de bună seamă, singurul — este dacă interesul pentru jurnalul intim depinde sau nu de personalitatea celui care îl scrie. Mai simplu zis: am citi cu același interes confesiunile zilnice ale lui Lev Nicolaevici Tolstoi dacă n-am ști cine este Tolstoi și ce-a scris el? Ne-ar mai pasiona atât de mult certurile lui cu Sonia Andreevna? Răspunsul just, după mine, este următorul: notorietatea autorului este un fapt important, dar nu un fapt determinant când este vorba de soarta jurnalului intim. Când descopăr într-o librărie jurnalul lui Thomas Mann, mă precipit, bineînțeles, să-l cumpăr și, întors acasă, îl deschid cu mare curiozitate pentru că vreau să știu ce gândește, ce face autorul și ce se petrece în existența lui intimă. Aș mai fi eu atât de nerăbdător dacă n-aș fi citit *Munte vrăjit* și celelalte romane, celebre, ale lui Thomas Mann? Nu sunt prea sigur.

Autorul este o garanție și o sursă de interes pentru lectură, dar autoritatea lui depinde, în esență, de calitatea scriiturii diaristice și de ceea ce aș numi *volumul ei de viață* și de multe alte lucruri pe care nu le mai citez. Poți avea, ca lector, mari satisfacții în și din asemenea întâlniri, poți avea și mari decepții. Camil Petrescu este teoreticianul și romancierul pe care-l știm. Un proustian *enragé*, un analist fin care pune în discuție categoriile tradiționale ale psihologiei individului, în fine, un prozator care intuiește procedeul autoreferențialității în roman... Se știa că ține un jurnal intim și toată lumea îl aștepta. Când a apărut, a fost o imensă decepție. *Notele zilnice* nu comunică nimic esențial despre omul care scrie... O suită de banalități, idiosincrazii, polemici mărunte...

Este mult mai interesant jurnalul unei fete inteligente, curioase și dezamăgite de existență care n-a scris nimic altceva (Jeni Acterian) sau jurnalul unei intelectuale de mare clasă (Alice Voinescu), cunoscută doar într-un cerc restrâns de specialiști. Apariția, postumă, a jurnalului ei reprezintă o veritabilă revelație. Este, apoi, celebrul caz al lui Amiel, autorul a 16 000 pagini de

jurnal. De la profesorul de filosofie din Geneva, specialist în Hegel, n-a rămas nimic altceva decât jurnalul său. El a devenit celebru după ce jurnalul a început să fie publicat... Oprim exemplele aici.

Care ar putea fi concluziza? Una singură, cred: jurnalul depinde, într-o oarecare măsură, de celebritatea, autoritatea celui care îl scrie, dar numai la început, ca stimul pentru lectură; numai *scriitura diaristică* asigură, în cele din urmă, viabilitatea jurnalului; numai ea poate da impresia că omul care se confesează are ce spune, trăiește ceea ce scrie și, mai ales, nu face literatură și nu vrea sa impună despre sine o imagine de preț... Numai așa jurnalul poate deveni, dintr-un gen inutil, nesincer, cultivat doar de indivizii fără simțul creației, un gen literar care poate dovedi maturitatea unei culturi și capacitatea ei de a valorifica universul mic, infernul interior al individului, în fine, istoria fără istorie, mica istorie...

*

Românii au o bună deschidere față de confesiune și, cum ar zice Noica, o bună așezare față de acest gen literar pe care criticii lor cei mai importanți (mă gândesc, din nou, la G. Călinescu) îl detestă cu sinceritate.

2001

BCUIAȘI/CENTRU UNIVERSITAR

ÎNTÂRZIAT ROMANTICĂ, „AMAZONICĂ" ȘI PUȚIN DEMONICĂ. GABRIELA MELINESCU

... în acest fel aș caracteriza personajul despre care vorbește jurnalul Gabrielei Melinescu, stabilită din 1976 în Suedia (*Jurnal suedez*, I, 1976–1983, Editura Univers, 2000).

L-am citit cu interes și, trebuie să spun fără ocoluri, mi-a plăcut. M-a interesat la început să aflu ceva despre poeta pe care am cunoscut-o la debutul ei și despre care am scris, de nu mă înșel, câteva cronici literare. Plecând din țară, după o lungă și frumoasă poveste de dragoste cu Nichita Stănescu (istorie pe care diarista de azi n-o ascunde, dimpotrivă, o analizează cu luciditate și pasiune!), literatura ei atât de promițătoare a intrat, fatal, în uitare. Va trebui s-o recitim pentru a vedea ce ne spune azi, când postmodernismul este la putere și generația '60 este violent (și, între noi fie vorba, stupid) contestată. Până atunci citesc, repet, cu mare curiozitate acest jurnal pentru a afla ce s-a întâmplat cu acea fată brună și frumoasă, cu privirea când galeșă, când tăioasă, aproape demonică, de care poetul Nichita Stănescu, el însuși frumos ca un zeu nordic, se îndrăgostise repede și fără scăpare...

Jurnalul începe în ianuarie 1976, în clipa în care Gabriela Melinescu ajunge, după lungi tracasări, vexațiuni, la Stockholm, la noul ei soț, René, cunoscut editor suedez de origine belgiană, interesat de literatura din Est... Nu-mi dau seama în ce măsură toate notele din *Jurnal* sunt scrise pe măsură ce evenimentele sunt trăite (legea simultaneității și a calendarității!) sau avem de-a

face, cum se întâmplă adesea în confesiunile diaristice, cu încercarea de a recupera trecutul prin acele voluntare sau involuntare „întoarceri în timp". Semnele arată, în jurnalul Gabrielei Melinescu, că ea (mă rog, naratorul din discursul ei confesiv) scrie pe măsură ce trăiește ceea ce scrie, iar *întoarcerile în timp* le provoacă ea însăși când vrea să dovedească ceva, de pildă, o scenă de viață cu Nichita Stănescu sau o întâmplare din copilărie.

Oricum ar fi, jurnalul este bine scris și ce surprinde, plăcut, încă de la început este sinceritatea confesiunii. Ajunsă în ceea ce toți numeau, în epocă, lumea liberă, Gabriela Melinescu se decide să spună totul despre sine și despre alții: despre sinuciderea tatălui, despre iubirea ei încheiată și niciodată uitată cu Nichita Stănescu, despre noua ei iubire, cu René, și despre noul ei destin într-o țară (Suedia) în care timpul care nu produce bani este socotit un timp pierdut.

Venită dintr-o lumea în care a te afla în treabă este, vorba lui Petre Țuțea, o metodă de lucru, diarista trebuie să se adapteze alteia, infinit mai pragmatică, fără a părăsi dorința ei de a scrie. A scrie înseamnă, în noua ei situație, a învăța să scrie într-o limbă pe care încă n-o cunoaște. Opțiune dramatică, situație aproape imposibilă. Deduc din jurnal că Gabriela Melinescu, ieșită din colorata, pestrița, apriga lume bucureșteană, răzbește în cele din urmă. Jurnalul ei este, în fapt, ca orice bun jurnal, un roman autobiografic, în cazul de față: romanul unei femei tinere care, lăsând în urmă o lume plină de dezastre (amintirea unui tată sinucigaș, o iubire imposibilă, un regim politic opresiv, o serie de trădări, delațiuni... prietenești și, înainte de toate, o lungă așteptare...), face un efort uriaș să se adapteze altei lumi și altei iubiri esențiale.

Tema prioritară în confesiune este iubirea. Jurnalul este, cum frumos zice diarista, o „rugăciune a inimii". Rugăciunea trebuie învățată, trebuie exersată zilnic, trebuie îmbogățită, în fine, trebuie supusă probelor de încercare și, evident, rugăciunea trebuie scrisă. Gabriela Melinescu o scrie cu oarecare regularitate într-un stil direct, fără multă literatură. „Abia vindecată de arsurile altei

mari iubiri — scrie ea — mi se propune din nou același lucru îngrozitor: o descindere în flăcările unui infern nou, despre care nu știu nimic; prin trecerea prin foc o nouă suferință, o nouă fortificare sau pur și simplu o înfrângere cu dispariția în neant?"...

Întrebare care nu-i deloc, în cazul ei, retorică. Probele noii iubiri sunt dure, inițierea presupune un alt rând de pierderi, alte griji, alte fantasme. Diarista le consemnează pe toate cu o sinceritate, repet, din care nu lipsește o notă de cruzime și, de mi-e îngăduit să zic, de demonie. Cel care povestește acest șir de istorii crede încă în posibilitatea unei mari iubiri și tot el analizează cu maximă luciditate căderile, fugile, lașitățile, pe scurt, circumstanțele prin care trece o mare iubire într-o lume care are alte idealuri. Romantic și, am zis în titlul acestui articol, „amazonic" (de la „amazoană", femeie luptătoare, *bărbată*, neînfrântă), naratorul din *Jurnalul suedez* se revendică în mai multe rânduri din această rasă mitică, pe cale de dispariție în epoca postmodernă. „Amazonica" Gabriela Melinescu (nu alta decât ea însăși, cea care se povestește și, în acest fel, se inventează ca personaj în confesiunea diaristică) este, mai degrabă, o fiică a suferinței. Se hrănește în bună parate cu nenorocirile istoriei și este hărăzită de sus să-și construiască și să-și trăiască fericirea pe o sumă de mici dezastre. Tocmai s-a despărțit de un bărbat genial și imposibil și a intrat în raza altei iubiri complicate și imprevizibile; noul mire este însurat cu o femeie care-l urăște și nu vrea să-i redea libertatea (Christine), are doi copii mari care-l judecă aspru, de acasă îi vin numai vești proaste (mama este bolnavă, casa pe care a părăsit-o în grabă este devastată, noii prieteni trec prin încercări grele etc.)...

Diarista are tăria de a-și asuma acest destin sau, mai bine zis, aceste destine și de a *le scrie*, într-un stil lipsit total de complezență, într-un jurnal care sugerează o mare pasionalitate și, cum am zis, o ușor răsfățată demonie... Iese la urmă un personaj credibil, simpatic, puțin inactual prin credința lui în posibilitatea unor mari iubiri romantice și în credința că *rugăciunea inimii* poate sta, într-o istorie atât de rău făcută, la temelia actelor

de existență... O fantasmă care bântuie rar, ca să nu spun deloc, în literatura confesivă din ultima jumătate de secol. Femeile care țin jurnale intime în această epocă sunt cinice și amorale ca Simone de Beauvoir sau închipuite și nimfomane ca Anaïs Nin, grăbite să încerce totul, să nu piardă nimic, nici chiar experiența homosexuală...

„Amazonica" noastră intră în viață cu alte legi morale și trece prin ea condusă de alt model erotic. Iubirea este pentru ea o formă a *milei*, iar sexualitatea și iubirea, la un loc, reprezintă un mijloc („poate singurul") de a se cunoaște și de a cunoaște lumea. Cine mai crede, azi, în această idee, cine mai are curajul să scrie o propoziție de acest fel?... Diarista arsă de văpăile marilor iubiri merge mai departe: „iubind, am fost aproape de moarte, am gustat din mierea ei neagră, am pus un picior pe celălalt tărâm și am ieșit din iubire că e lucrul cel mai teribil. Dar cine poate lupta contra propriei naturi? Mi s-au dat atâtea sentimente încât sunt ca și tatăl meu: «un candidat perpetuu la sinucidere»"... Acest fatalism nu intră în ecuația pe care tocmai am definit-o: ecuația unui personaj romantic din rasa „amazonică"... Nu este o luptătoare neînduplecată, „amazonică" aspirantă la o mare iubire pură, cine trăiește cu gândul sinuciderii și crede în fatalitățile temperamentului... Nu este, dar așa se vede și se judecă pe sine diarista aceasta care, la modul grec, gândește iubirea ca o îmbinare între *agape*, *pasionalitate* și cu o nuanță mai nouă, creștină, *milă*, adică un act existențial capital în care erosul, morala și factorul spiritual se cheamă și se condiționează. Din el pornesc marile pasiuni, dar și marile tragedii ale femeii „amazonice". Gabriela Melinescu lasă impresia că le acceptă și le trăiește, fără să se vaite prea mult, pe toate.

*

Gabriela Melinescu este, repet, un personaj atipic în tipologia feminității postmoderne. Iubirea sa, ridicată pe concepte atât de sublime, nu ocolește mediocra îndoială. „Nimeni nu e sigur că

e iubit și nimeni nu e sigur că iubește" — scrie ziarista, chiar în primele pagini. Notează în jurnal înainte de a prepara cina, începe să picteze icoane pe sticlă și se gândește la „rasa blestemată" a artiștilor și la caracterul lor demonic (o nuanță ce se repetă). Prietenii lui René se uită la ea cu suspiciune, fosta lui nevastă o urăște de moarte, încercările de a învăța suedeza nu sunt promițătoare... Apare N. Breban care-i face teoria că, pentru literatură, merită să faci orice, să trădezi chiar și un prieten. Nu există scrupule, insistă el, în acest domeniu... Diarista înțelege, dar rămâne, se pare, la convingerile ei morale. Scrie un roman (*Tatăl minciunii*) și, când scrie, uită că există, se dăruiește integral scriiturii: „intru în ceva care s-ar putea numi atmosferă, o stare zero". Starea zero este, totuși, productivă din moment ce romanul înaintează și, când apare, are succes. Cunoaște des starea de vid (o stare tipic diaristică).

Rolul celui care ține un jurnal intim este să noteze nu numai plinurile, dar și golurile existenței. Gabriela Melinescu le înregistrează cu oarecare fidelitate și, astfel, le dă substanță: „Ce voi scrie azi? Cu ce voi umple vidul? Universul se poate recrea pe o mică porțiune de pământ, pe o coală albă. Pietrele întruchipează geometria vidului. Mă uit la albul foii de hârtie, amintindu-mi cuvintele lui Brâncuși: privește până când vezi! Într-adevăr, e de ajuns o clipă, și pe hârtie apare viața: desene, hieroglifele unui alfabet necunoscut, viața. Totul constituie o sursă de meditație. Ceea ce este într-adevăr greu e să te pui în starea de contemplare, apoi totul vine de la sine. După aceea, numai după aceea începe munca de sclav a celui care are un temperament de creator". Jurnalul este detectivul ei, este penița destinului. Împlinește 39 de ani și continuă să se drogheaze zilnic „cu elixirul iubirii", încearcând să facă față insuportabilului din existența în care singură a intrat (exilul, o nouă dragoste dificilă, o nouă conjugalitate, o nouă limbă de comunicare...). Cum se descurcă în aceste împrejurări ființa amazonică hrănită cu iluzii tardiv romantice?

Se descurcă, dar nu în modul nord-dunărean bazat pe filosofia lui „ce-o fi o fi", ci printr-o energie bine orientată, zilnic pusă

la treabă. Pictează, cum am precizat, și visează pe Dali. O curiozitate: diariștii români au vise foarte ciudate. Radu Petrescu visează, dacă-mi amintesc bine, pe Iisus și pe Balzac, alții pe Genghis-Han sau pe Shakespeare. Gabriela Melinescu are vise premonitorii, ca și René, soțul prea iubit. Acesta visează într-o noapte că clădirea Uniunii Scriitorilor din România s-a prăbușit și, a doua zi, află că a fost un mare cutremur (4 martie 1977) în România. Diarista visează că mama ei a murit și, peste câtva timp, află trista veste. Uneori se aude în somn vorbind românește. Își amintește des de Nichita Stănescu și de replica lui în momentul despărțirii: „Dacă o să fii nefericită cu noul tău bărbat, nu uita că eu te pot face fericită [...]. Vom muri împreună! E singura fericire pe care ți-o pot oferi. Vom face un pat de crengi de brad în care pot încăpea două corpuri"...

Replică de poet, viziune eminesciană, tristețe convertită într-o fantasmă. Prin Stockholm trec mai mulți scriitori români, printre ei Eliade, Marin Sorescu, Paul Goma, D. Țepeneag, C. Țoiu... Gabriela și René îi primesc în casă, îi hrănesc, îi ajută să se descurce și, apoi, îi judecă, pe unii cu blândețe, pe alții cu o severitate pe care nu totdeauna o înțeleg. Lui Sorescu îi reproșează, de pildă, că e discret și evită subiectele spinoase, pe Eliade îl admonestează că își ascunde trecutul politic. Reproșuri nelalocul lor. De ce-ar fi trebuit să facă politică Marin Sorescu la Stockholm și de ce, abia sosit în nordul Europei, Eliade ar fi obligat să-și povestească aventura lui politică din tinerețe? O exigență pe care n-o înțeleg la toleranta și inteligenta poetă-diaristă care, la vremea respectivă, avea în mod sigur alte griji decât grija ca Eliade să spună totul despre sine. Mentalități, curiozități, suspiciuni care, se vede treaba, îl urmează pretutindeni pe cel care a trăit într-un regim totalitar.

Suspiciunea diaristei este, în alte cazuri, îndreptățită pentru că, după ce îl primește în casă, îi dă bani și-l ospătează regește pe un prozator român, acesta scrie, întors acasă, un articol infam, un fel de turnătorie împodobită cu metafore de preț. Autoarea jurnalului reproduce sinistrul denunț și bine face. Moravuri,

năravuri, surprize. Nu avea dreptate Marin Sorescu să fie prudent, în țară și în străinătate? N-a pățit-o el de multe ori, chiar așa, bănuitor și rezervat, cum era?

Dar să revin la *Jurnalul suedez* și la autoarea care unește în ființa sa „amazonismul" cu reveria romantică. Reveria are, acum, un peisaj borealic și se confundă cu o perpetuă criză interioară. Nu-i atât o criză a neadaptării, criză tipică pentru cine a ales exilul, cât criza unei iubiri contrariate. O iubire gândită și trăită, repet, ca o ardere de tot, o dulce pierdere de sine: „Sigur e că iubirea este pentru mulți un bun prilej de a se nimici și a dispărea, un fel de radicalism, o revoltă pentru că dragostea omenească e în fond cea mai mare tragedie". Numai atât? Numai o mare tragedie? Jurnalul pe care îl comentez aici vorbește, totuși, și de bucuriile ei. Peste două pagini poeta Gabriela Melinescu riscă o definiție sublimă a erosului: „Erosul este Domnul însuși întruchipat în ființa omenească". Așadar: iubirea ca o grație divină. Femeia amazonică și demonic romantică începe să vadă latura însorită, cerească a lucrurilor. Viața o silește însă să trăiască și căderile, nu numai înălțările, zborurile ei. O prietenă americancă se droghează, alta este alcoolică și lesbiană și plânge pentru că a fost părăsită de o iubită mai tânără. Are 70 de ani și nu se consolează. Autoarea, cu alte modele de existență, crede într-un zeu al iubirii, un zeu plin de cruzime și fervoare: „Un zeu al amanților, al iubirii nepermise, există, și chiar și zeii cei mari judecă parcă altfel. Iubirea e plină de cruzime, neținând seamă de nimic, ea e fără legi, e o tragedie când se năpustește peste oameni".

Confruntată cu probleme mai mărunte, cum ar fi un avort, poeta vorbește, cioranian, de „inconfortul de a fi născut". Când René se îmbolnăvește grav, se roagă îndelung și Dumnezeu o ascultă. Meditează la culturile Estului, în comparație cu acelea ale Vestului, și observă că în părțile noastre e vorba de „cultura diminuării eului și distrugerea lui", ceea ce este adevărat, cu o corectură: e vorba, cu precădere, de cultura oficială; oamenii de cultură adevărați au avut în ei forța și inteligența să scape de acest proces dezastruos: altminteri cum ar mai fi apărut în România,

de pildă, un poet ca Nichita Stănescu, atât de drag inimii Gabrielei Melinescu?

Cea care visează la o mare iubire de esență divină citește pe Dante pe plajă, consultă pe teozoful Swedenborg și pe Maxim Mărturisitorul, are un papagal care se cheamă Vasuki și, într-o zi, papagalul fuge; vizitează pe părinții lui René și descoperă că aceștia se urăsc cu temeinicie, de mai multe decenii; se împrietenește cu poetul Artur Ludvist și acesta intră pe neașteptate într-o comă profundă și lungă, apoi reînvie; în fine, jurnalul femeii amazonice este plin de semne rele. Semnele se împlinesc curând: Christine se îmbolnăvește de cancer și moare, de la București îi vine vestea că mama s-a prăpădit, o cunoștință, pe nume Eva, se sinucide, prietenul Pierre Zekeli — traducător din limba română — își anunță moartea, Nichita Stănescu se stinge în decembrie 1983 și, odată cu el, prima parte din jurnalul suedez se încheie. Inițierea într-o lume nouă este, astfel, însoțită de un șir de nenorociri pe care spiritul amazonic este nevoit să le trăiască la modul lui dramatic și sublim, ajutat de reveriile sale livrești.

Pe coperta a IV-a a acestei cărți de confesiune, Gabriela Melinescu explică în chip inspirat, cred, năzuința ei de *a scrie timpul*: un timp al bucuriei și al durerii, rațional și irațional totodată, în fine, un timp al scriiturii intime prin care ființa încearcă să se salveze. Am impresia că din ecuația ei de existență a dispărut deja ușoara, răsfățata nuanță demonică: a rămas să se lupte pentru a supraviețui doar femeia romantică și amazonică, bolnavă, în continuare, de reverii sublime și, totodată, temătoare, superstițioasă: „*A scrie timpul* — m-a obsedat mereu, a contempla de departe și de foarte aproape grandiosul spectacol al vieții, a mă vedea deopotrivă ca autor și personaj al propriei vieți, permanent în căutarea unor noi impulsuri creatoare pentru a trăi intens, pasionat, în timp și netimp, în probe dureroase; a găsi motive de supraviețuire chiar și în haos. Într-un fel, acest jurnal, fragmente de viață, e o încercare de a-mi explica, de asemenea, inserția în lume, bucuria și durerea care decurg din evenimentul capital — *a fi*. Eveniment fiesc și straniu, în care raționalul și

iraționalul hărțuiesc toate ființele, purtându-le, totuși, cu mână sigură, către un port necunoscut".

Jurnalul suedez este substanțial și impune un personaj diaristic, cum am precizat deja, atipic în literatura noastră, unde femeile sunt prezentate, de regulă, fie sub ipostaza de *femei-jandarm*, ca Vidra, fie ca victime predestinate... Într-un roman indirect, autobiografic, Gabriela Melinescu inventează femeia care se dăruiește cu fervoare unei mari iubiri distrugătoare...

2001

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. Morala omului de știință. Einstein crede că politica este mai dificilă decât fizica

Mi-a căzut în mână de curând un volum care cuprinde reflecțiile lui Albert Einstein, celebrul fizician, despre viață, artă, știință, religie... Citindu-le, am remarcat la el un lucru curios: nu caută niciodată paradoxul și nu încearcă în nici un fel să sfideze bunul-simț. Ceea ce pare o atitudine paradoxală pentru că imaginea pe care o avem despre omul genial este aceea că el fuge mereu de bunul-simț comun și, ca Hyperion din *Luceafărul*, este condamnat să fie nefericit deîndată ce se amestecă printre contingențele vieții. Einstein pare însă un om normal și nu face niciodată caz de genialitatea lui. Aspiră să fie fericit și crede că cea mai durabilă religie din lume este prietenia. A fost însurat de două ori, prima oară cu Milena (de formație științifică, de care divorțează în 1919), a doua oară cu Elsa, mamă a două fete...

Scrisorile către Milena din faza logodnei sunt pline de tandrețe și, din când în când, cuprind acele propoziții radicale pe care tinerii îndrăgostiți, indiferent de calitatea lor intelectuală, le scriu: „Vrăjitoarea mea dragă, fără tine îmi piere încrederea în mine, îmi dispare pasiunea de a munci și plăcerea de a trăi, pe scurt, fără tine viața nu-i viață". Tânărul savant e fericit că a întâlnit, în fine, „o creatură egală, tot atât de puternică și independentă ca și mine". Mai târziu (după 13 ani) Milena devine „o creatură

dezagreabilă" și Einstein o tratează ca pe un funcționar pe care încă nu-l poate da afară. Faptul că Milena este om de știință îi pare o nefericire. Laudă femeia fără știință și monotonia vieții calme care, singura, poate stimula pe omul creator, e de părere Einstein. Într-un rând spune chiar că orice căsătorie este primejdioasă și, printre succesele sale în viață, consideră faptul de a fi rămas viu trecând prin trei rânduri de catastrofe: *două războaie, două femei și Hitler.*

Are, totuși, momente când este mai puțin sceptic în privința femeilor, căci, iată ce spune el, într-un rând, despre fiica sa vitregă care iubea mult natura: „când Margo vorbește, vezi florile cum cresc"... O propoziție superbă, scrisă de un Blaga ieșit dintr-un laborator de fizică.

Și pentru că vorbim de femeile pe care savantul le-a cunoscut, remarc faptul că fizicianul scrie, uneori, propoziții duble despre aceeași persoană. Despre Marie Curie spune, într-o scrisoare către Elsa (august 1913), că este, într-adevăr, inteligentă, dar că este în același timp „rece ca un hering [...], lipsită de orice sentiment, de bucurie ca și de tristețe". Mai grav: Marie Curie are o fiică dotată, adevărat, dar *qui est encore pire*... În discursul pe care l-a ținut în 1935, la comemorarea a nu știu câți ani de la moartea aceleiași Marie Curie, Einstein îi laudă forța, puritatea și voința, rigoarea, obiectivitatea și judecata incoruptibilă („rar reunite într-o singură persoană")...

O mică duplicitate, o strategie masculină pentru a nu o face geloasă pe Elsa? Un spirit liber care își permite să judece fără menajamente pe oamenii celebri? Ipoteza din urmă poate fi luată în seamă pentru că, iată, ce scrie Einstein despre Goethe, modelul absolut al lumii spirituale germane: Goethe ar fi cam arogant față de cititorul său, nu arată acea umilință care, venită mai ales de la oamenii mari, are un efect reconfortant... Îl stimează, din aceleași motive, pe Gandhi, numindu-l „un om al înțelepciunii și umilinței". *Umilința*, dar, este o calitate supremă a omului superior, ea face parte din codul de existență al *aristocrației morale* și *intelectuale* pe care, cu gândul la Platon, Einstein o

recomandă. Admirația lui în lumea științei merge spre Galilei și Newton. Îi place, din sfera creației artistice, Tolstoi pentru profunzimea vederii și forța lui morală. Este interesant de remarcat că Einstein revine în aforismele, reflecțiile lui, asupra ideii de armonie. Armonia universului și armonia ființei. Crede, de pildă, că școala trebuie să formeze nu specialiști, ci personalități armonioase. Nu se poate construi, mai spune el, o pedagogie bună pe ideea de *frică, forță și autoritate artificiala*.

Nu-i place, în mod sigur, ideea de autoritate și, într-un rând, recunoaște cu umor că Dumnezeu l-a pedepsit pentru acest lucru, ajutându-l să ajungă *o autoritate* în domeniul lui de studiu... Este un spirit democrat și idealul său politic este să reconcilieze democrația cu aristocrația morală și intelectuală, ca pe vremea filosofilor greci. Nu vrea ca politica să se amestece în știință, dar, spre deosebire de Paul Valéry, de pildă, nu respinge ideea de implicare a creatorului în politică, deși — avertizează el — „politica este mai dificilă decât fizica". A detestat din toată inima fascismul și, după înfrângerea lui, Einstein a declarat în mai multe rânduri că poporul german este în totalitate culpabil pentru ceea ce s-a întâmplat, spre deosebire, de exemplu, de Jaspers care stabilea, într-un eseu din 1946, patru trepte de culpabilitate în lumea germană...

Când, în Statele Unite, unde se refugiase, începe să funcționeze *Comisia pentru activitățile antiamericane*, Einstein protestează din nou, văzând în această anchetă o acțiune detestabilă împotriva libertății spiritului. „N-am fost comunist, spune el, dar dacă aș fi fost nu mi-ar fi fost rușine să recunosc"... Apropo de politică, autoritate, democrație. În 1952, liderii politici ai Israelului i-au propus lui Einstein să devină președinte al tânărului stat. Fizicianul a cerut un timp de gândire, apoi a refuzat. Cei care îi propuseseră această demnitate au răsuflat ușurați pentru că, au recunoscut ei mai târziu, au tremurat de frică în timpul acestui răgaz la ideea că, totuși, Einstein ar fi acceptat: ar fi fost un dezastru național!

Contemporanii au lăsat despre marele savant amintiri care nu sunt întotdeauna sublime. Elsa a mărturisit, de pildă, că Einstein

sforăia groaznic, așa încât soții au fost nevoiți să doarmă în camere separate. Secretara lui a spus, mai târziu, că savantul nu purta niciodată ciorapi și, chiar atunci când a fost invitat de Roosevelt la Casa Albă, el n-a renunțat la acest obicei. În conversație, era adesea incomod, lua totul în deriziune, făcea glume pline de cruzime. Putea fi chiar cinic. În realitate, spun alții, era o ființă naivă și spontană, un boem care detesta sincer comportamentul sofisticat, frica, stupiditatea.

Din aforismele pe care le citesc cu încântare reiese că Einstein socotea inteligența arma cea mai puternică în istorie. Așa explica el rezistența iudaității. Dar religia? Ce credea fizicianul despre Dumnezeu? O întrebare incomodă pentru un om de știință. Sunt unii savanți care cred în Dumnezeu și, după ce stau de luni până sâmbătă în laborator, duminică se duc, ca Niels Bohr, la biserică și cântă în corul parohial. Einstein nu pare a avea o relație foarte intimă cu Dumnezeu. Se socotește, un agnostic și, în 1915, scrie unui coleg o propoziție imposibilă: „singura scuză a lui Dumnezeu este aceea că El nu există". O propoziție pe care au mai spus-o și alții, Stendhal, de pildă. Fizicianul crede în Dumnezeul lui Spinoza, revelat în armonia a tot ceea ce există, și nu în Dumnezeul „care se preocupă de destinul și de actele ființelor umane". Crede, în fine, în legea cauzalității, nu în legea divină, și nici în viața de apoi ... Natura îi pare sublimă și armonia ei constituie pentru creatorul celebrei ecuații ($E=mc^2$), care i-a adus Premul Nobel în 1921, singurul obiect de venerație. Un agnostic, dar, care crede în religia armoniei universale și consideră că știința nu-i altceva decât „un rafinament al gândirii". *Știința ca rafinament al gândirii*... splendid! Adevăratul teoretician n-ar fi, mai zice el, decât un metafizician care se ignoră. „Marii savanți sunt, totdeauna, și mari artiști", scrie el, dar nu spune de ce și cum imaginația este mai puternică decât cunoașterea pentru că cea dintâi este nelimitată.

Care este morala omului de știință? În cazul Einstein, morala nu contrazice prea mult morala comună. Câteva atitudini excentrice, repede reprimate, și atât. Morala lui este să descopere

legile universului și să se bucure cât poate, ca simplu călător pe pământ, de frumusețea armonioasă a lumii.

Întrebat cum va fi al treilea război monidal, Einstein ar fi răspuns: „nu știu cum va fi al treilea, dar știu cum va fi al patrulea război mondial: cu pietre și bețe"...

2. *Atunci când culorile încep să cânte... Viața comisarului Marc Zaharovici Chagall povestită de el însuși*

Nu-i propriu-zis o autobiografie, este o evocare a copilăriei și a tinereții artistului. O evocare liberă, lirică, fragmentară, fără o cronologie strictă. Scrisă cu duioșie și, dacă termenul poate fi acceptat, cu milă. Milă față de lucrurile și de oamenii care au fost și nu mai sunt. Chagall privește lumea din jur, cum și spune, „cu milă și tristețe", o privește și o primește cu un umor din care nu lipsește un lirism inefabil. Viața lui, povestită de el însuși, seamănă, putem spune, cu pictura lui: cu vacile și caprele lui verzi sau roșii care zboară deasupra orașului, cu obiectele care parcă își aruncă ancora în cer, în fine, biografia lui nu-i decât o transpunere într-o proză lirică a culorilor care, atunci când le privești cu mai mare atenție, încep să cânte în tablourile sale.

Cu toate acestea, viața lui Chagall nu este o sărbătoare continuă. Se naște într-o familie săracă de evrei, la Witerbsk. Are mulți frați și surori, unii mor de mici, alții se pierd în lumea aglomerată și pestriță a imperiului țarist. Tatăl este *comis-voiajor*, mai exact: cară saci cu heringi, distribuie carnea vitelor sacrificate... O lume de mici negustori care merg regulat la sinagogă și spun, cu sfințenie, rugăciunile în fiecare seară. Bunicul este perceptor religios, mătușa Relly are un nas mic care seamănă cu un castravecior, unchiul Iuda stă tot timpul pe sobă și se roagă, uneori merge la sinagogă, alt unchi, Zussy, este coafor și are gusturi artistice, mama este o ființă delicată și superstițioasă... La cină, în zilele de sărbătoare, se mănâncă pește umplut, friptură cu morcovi, tăiței, piftie cu picioare de vițel, peste

săptămână familia Chagall consumă casa neagră și heringi, la Witebsk cerul este lăptos și pe stradă trec capre care, în imaginația micului Marc, varsă lacrimi fierbinți. Copilului îi place să se joace cu bețe și pene, iar când nu este pus la treabă se urcă pe acoperișul casei și privește orașul. E minunat. Lui Marc îi pare a fi chiar un mic paradis. Nu-l va uita niciodată.

De ziua Marii Iertări merge la Templu și, stând lângă bunicul care se roagă, are sentimentul că Templul este populat cu sfinți. Când iese pe stradă, întâlnește un rabin care seamănă cu un personaj din pictura lui. „Ca și cum ar fi sărit din tablourile mele", scrie Chagall, încurcând voit cronologiile și planurile de percepție. Rabinul din Moghilev este tocmit perceptor și, mergând la cursurile lui, micul Marc se plictisește de moarte. Vinerea e dus la baie și bătut cu vergele de lemn de mesteacăn. O operație sanitară care, iarăși, nu este pe gustul elevului Chagall. Când merge la școală, învață lecțiile, dar refuză *să le spună*. Ia, în consecință, nota doi și rămâne repetent. Îi place, cu toate acestea, geometria și, dacă n-ar fi fost atât de încăpățânat și de stângaci, s-ar fi putut descurca. Într-o zi, pe când mama introducea pâinea în cuptor, Marc declară că vrea să se facă pictor. Mama, înspăimântată, întreabă: „Ce? Un pictor? Ești nebun". Mai târziu, mama cere lămuriri unui profesor: „Domnule S., spuneți-mi, vă rog, ce e chestia asta cu pictura, nu e ceva rău?"

Marc merge, totuși, la școala lui Pen din Witebsk, și e pus să deseneze capul lui Voltaire, însă în desenele elevului nasul filosofului trage mereu în jos. Când pictează, folosește mereu culoarea violet, fără să știe de ce: „Ce era asta? De unde îi venea?". Nu-i mulțumit de ceea ce învață la Școala lui Pen și se gândește să plece la Petersburg. Familia este înfricoșată și se opune. „Îmbujorat și tuns", fără bani, adolescentul Marc Zaharovici fuge, totuși, la Petersburg. După multe peripeții, dă examen de admitere la Școala de Arte și Meserii, dar este respins pentru lipsă de aptitudini. Este admis în altă școală și aici descoperă marea pictură. Dorința lui este să picteze *altfel*. Dar acest *altfel* nu este primit deloc bine de alții. Când oferă unchiului Zuffy un portret,

acesta zice că-i place, apoi i-l înapoiază: „ține-l tu". Adolescentul, ca și copilul din Witebsk, are o curiozitate: îi place să se privească în oglindă. Motivația este narcisiacă și erotică: „Cei din jurul meu m-au surprins adesea în fața oglinzii. La drept vorbind, mă observam gândindu-mă la dificultățile pe care aveam să le întâmpin în ziua în care aveam să-mi fac autoportretul. Dar — *de ce nu*? — era acolo și un pic de admirație. Mărturisesc, nu ezitam să-mi înnegresc puțin ochii, să-mi înroșesc puțin buzele, deși nu aveau nevoie și ... *da* ... *da* ... voiam să plac fetelor pe chei. Aveam succes. Dar n-am putut trage nici un avantaj, vreodată, din asta".

Chagall scrie poezii, dar nu are curajul, dacă înțeleg bine lucrurile, să le arate nimănui. Pierde, de altfel, caietul în care le notase. În tablouri, vrea să picteze suspinul și sufletul unui băiat chinuit. Pune pe pânză, în mod sigur, vacile, caprele, acoperișurile și alte lucruri pe care le văzuse cu imaginația lui de copil. Nu-i plac impresioniștii, nici cubiștii și, când ajunge la Paris, vrea să picteze în felul lui. E încurajat de Bakst, un om priceput, care-i spune într-o zi: „acum culorile dumitale cântă". Cunoaște pe Apollinaire și, privindu-i tablourile, acesta exclamă: „Supranaturalul". Când îi cere să-l prezinte lui Picasso, Apollinaire este contrariat: „Picasso? Ai chef să te sinucizi?" Chagall află confirmarea de care avea nevoie și, plimbându-se prin grădina Luxemburg, spune: „oh, dacă aș reuși să desenez cu brațele și cu picioarele drumul pe cer!"... Deocamdată se îndrăgostește de o fată și, când este prezentat familiei, viitoarea soacră protestează: „Pe deasupra mai e și artist. Ce e asta? Ce-o să zică lumea?"... Logodnica rezistă și, în cele din urmă, lumea acceptă pe neseriosul pictor...

În timpul revoluției, Chagall este un mic comisar, deschide o Academie de Arte Frumoase la Petrograd și se luptă cu comisarii mai mari să obțină bani pentru elevii săi. Aceștia sunt însă inflexibili: „Ce credeți, tovarășe Chagall, ce este mai important, să reparăm de urgență podul sau să dăm de urgență bani Academiei voastre de Arte Frumoase?"... Îl sprijină, totuși,

Lunacearski și, o vreme, școala se descurcă. Pictura profesorului și comisarului Chagall trezește mari nedumeriri. Șefii comuniști privesc vacile și caii zburători de pe pânză și ridică din umeri: „De ce vaca e verde și de ce calul zboară în cer, de ce? Ce legătură are asta cu Marx și Lenin?". Cei care achiziționează operele plastice refuză pânzele neseriosului Chagall și comandă altor meseriași, mai realiști, busturile lui Marx și Lenin în ciment... Lui Chagall nu-i rămâne decât să se gândească la Rembrandt și să creadă că Rembrandt îl iubește. „Spumegați, contemporani! [...] Disprețuiți-mă, dacă vreți"..., scrie el la sfârșitul ficțiunii autobiografice. Își face bagajele pentru a pleca din Rusia, cu speranța că, primit și apreciat de Europa, va fi în cele din urmă acceptat și de Rusia lui... Ceea ce se întâmplă, dar după o jumătate de secol...

Viața mea este, cum am spus mai sus, o ficțiune, o evocare lirică, o meditație tristă, plină de imaginație și delicatețe. Ce mă surprinde este puritatea ei. Puritatea și, aș zice, bunătatea ei. Amintindu-și de copilărie, de părinții, surorile, vecinii, unchii și mătușile sale, de micii și marii rabini din Witebsk și Moghilev, de caprele și vacile care varsă lacrimi și zboară pe cerul lăptos, Marc Zaharovici Chagall este copleșit de milă și tristețe. Două stări de spirit sau două stări de suflet care, pe fondul unei viziuni fantastice, stau și la baza picturii sale. O pictură în care culorile, într-adevăr, cântă...

Are creatorul viață personală? N-aș vrea să-l contrazic pe prietenul meu Nichita Stănescu, dar îmi vine să cred că poetul, în măsura în care are o operă, începe să aibă și o viață personală... La acest punct, el se desparte de soldat...

2001

UN SCRIITOR UITAT: CONSTANTIN FÂNTÂNERU

Aurel Sasu a publicat, în 1999, în colecția *Restituito* a Editurii Minerva, un volum (*Cărți și o altă carte*) care cuprinde operele antume și o parte dintre scrierile rămase în manuscris ale lui Constantin Fântâneru (1907–1975), cunoscut înainte de război prin micul roman *Interior* (1932). Romanul, care-i plăcuse la apariție lui Mircea Eliade, este jurnalul unui tânăr intelectual boem și singuratic, „cu plăceri zăpăcite". Eroul-narator, student sau fost student, este sărac lipit pământului, citește pe Cocteau și pe Dostoiesvki, ascultă *Arabesque* de Debussy și își duce viața prin încăperi sordide. Ca și personajele lui Eliade, cu care se înrudește spiritual, este un neliniștit și se gândește cu plăcere la moarte („îmi procură o idee infinită ideea morții"). Nu iubește lumea și, dacă filosofează, o face „pentru înjosirea neamului omenesc". Este, în mod cert, un neuroastenic și este conștient de starea lui. O analizează, o pune în categorii intelectuale, stă de vorbă cu paznicul unei biserici și vrea să afle esența lumii, o tânără femeie — Azia — apare și dispare, în fine, Călin Adam (acesta este numele eroului) pare a fi îndrăgostit de o fată de 13 ani, Lili, dar fuge în cele din urmă de orice sentiment, în afară de acela al inconsistenței în care s-a instalat. Sentimentul inconsistenței și al inutilității lui pe pământ. „Sunt un vierme inutil pământului; domnișoară. Atât. Asta mi-e taina. Poți să pleci acum și să mă lași în pace", strigă el Aziei.

Are gusturi macabre, îi plac, de pildă înmormântările. Face cadou un nasture unei domnișoare necunoscute, apoi o caută prin tot orașul și n-o găsește. Dialoghează, în disperare de cauză, cu o nimfă de piatră și are certitudinea că nu-i iubit de nimeni. „Croit prost", cum îi spunea verișoara Virginia, tânărul filosof de ani 20 se cunună cu singurătatea și, cum zice, „trivializează" orice idee de acțiune constructivă. Aventura lui este de a nu face sau de a nu putea să facă nimic. Experiența, de care vorbesc oamenii generației lui, este, în cazul său, eșecul. Singura lui glorie e că își asumă această existență păguboasă fără să se plângă. Discută cu Azia și-i recită din Hölderlin, vizitează cimitirele din oraș și caută odihna pe care știe că n-o găsește. Spiritul lui stă de veghe în această lâncezeală generală care este lumea realului.

Călin Adam este un erou existențialist care nu cunoaște soluția revoltei. El nu caută, în fapt, nimic și poate în această resemnare în destin constă originalitatea lui în romanul generației '30, plin de tineri care suferă de *taedium vitae* și caută ceva ce nu află. Persoanjul din *Interior* este conștient de inutilitatea actului de a ieși din starea de lâncezeală. Este, cu toate acestea, frământat, vrea o liniște a spiritului ca o dogmă: „Cu toate astea... mă iubesc. Oricât mă detest cu spaimă, cu silă, dar această neîntreruptă veghe mă obosește. Jinduiesc o odihnă, o lungă odihnă, o lâncezeală. Sunt, oare, un părăsit? Ceea ce vreau să știu pe cât cu putință. Ce credință mai mi-e îngăduit s-o am în liniștea mea? Pentru că, în sfârșit, vreau o liniște indiscutabilă, ca o dogmă. Or, acest spirit, cum îl am, mă frământă fără încetare. Trudit, văd că o să cad în drum. Recunosc, sunt poate un ins dificil, într-o «generație» dificilă. Numai de mine *mă apropii*. Haide, pentru Dumnezeu! Oare e joc? poate e vis?"

Romanul, scris fără strălucire, intră într-un tablou de epocă dominat de încercarea prozei românești (prin Eliade, în primul rând) de a prinde, printr-o epică fragmentată, experiența interioară, la rândul ei fragmentată, confuză. Constantin Fântâneru alege experiența golului din existență. În proza lui cu imprevizibile

ruperi de ritm și schimbări de cadru, se remarcă, am putea spune, tocmai această acuitate a vidului existențial. Prozatorul declară, de altfel, încă de la început că intenția lui este să *scrie ceea ce trăiește singur*, fără preocupare de stil. Regăsim în propozițiile ce urmează programul existențialismului românesc („trăirismul"), bazat pe ideea de experiență și autenticitate: „Intenționez să-mi descriu viața și, desigur, nu voi avea nici o preocupare de stil și nici vreo ambiție de a-mi face un portret moral, ci numai un gând mă va călăuzi: să aștern pe hârtie numai ceea ce am trăit, singur". Cred că autorul *Interiorului* a reușit, în paginile în care descrie, de pildă, tăcerea zidurilor leproase sau liniștea groasă și rîncedă din interiorul unei mansarde. Notabilă această sensibilitate la grotescul derizoriu din viață. Romanul este, în fond, stenograma unei istorii fără istorie și a unei ratări fără glorie, de un tragic ascuns.

*

Mai interesant este jurnalul lui C. Fântâneru publicat acum, prima oară, de Aurel Sasu. Se cunoaște interesul generației tinere din anii '30 pentru jurnalul intim (jurnalul ca jurnal și jurnalul, după modelul Gide, în interiorul romanului sau romanul autobiografic sub formă de jurnal). Multe dintre ele ies de-abia acum (după 1989) la suprafață. Este și cazul jurnalului ținut de autorul *Interiorului*, nu în tinerețe, cum ne-am fi așteptat, ci între 1 ianuarie 1969 și 10 august 1973. E scris cu prudență, în izolarea de la Glodu sau de la Budișteni, sate prăpădite unde autorul se retrăsese. Jurnalul este interesant din cel puțin două puncte de vedere: 1) arată sărăcia dezolantă în care poate să trăiască un intelectual român și 2) încercarea aceluiași scriitor uitat de lume de a se salva prin literatură. Un document, așadar, de viață și un document psihologic.

Cel care *se scrie*, acum, fără a mai recurge la ficțiunea romanului-jurnal, îngrijește păsările din curte și apoi traduce o scenă

din *Ubu Roi*. Citește pe Valéry și comentează, între două munci agricole, procedeul „*mise en abyme*" folosit de Gide în romanele sale. Naratorul este profesor suplinitor la școala din sat și nu comunică aproape cu nimeni. Știe latinește și grecește și, mai demult, prin 1932–1944, i-a dat lecții de greacă lui Noica. E înspăimântat de ziua de mâine și, când Zaharia Stancu îi dă o pensie modestă, începe să aibă speranțe. „Sunt vârstnic și țin la tăvăleală", scrie el în jurnal. Are o idee despre genul diaristic: rolul lui este să prindă „culoarea afectivă a zilei". Crede și el, așa cum cred, în fond, toți cei care se apucă să noteze banalitățile zilnice, că jurnalul poate fi un document important, pentru autor și pentru alții. Omul modest, lovit de soartă și năpăstuit de istorie, are momentele sale de răzvrătire. Orgoliul lui de scriitor scoate, atunci, din teacă o sabie cu mânerul bătut în diamante: „Va veni o vreme când se va dori să se știe totul despre mine și când se vor căuta cele mai mici documente pe care le-am lăsat cu caracter autobiografic". Superbă trufie! Mizeria, teroarea, singurătatea rurală n-au putut s-o strivească.

Scriitorul care așteaptă cu emoție sosirea pensiei crede că jurnalul pe care îl scrie va fi un document epocal: „Un astfel de document ar fi, desigur, jurnalul pe care îl scriu acum și în care lectorul va căuta să vadă, ca pe micul ecran, tot ce am văzut eu cu ochii mei în viața mea terestră, sau să audă tot ce am spus eu or am auzit spunându-mi-se, în sfârșit, pe cât este cu putință, să ia cunoștință de toate obiectele pe care am pus eu mâna, de toate drumurile pe care le-am călcat, de toate casele în care am locuit, de toate localitățile pe care le-am vizitat, la munte, la mare, la câmpie etc., etc. Dacă am avut ce să mănânc, dacă am fost bine îmbrăcat, dacă am răbdat de frig și nu am suferit de căldură, dacă mi-a purtat cineva de grijă în viața mea terestră, astfel să nu fie acuzat că a contribuit la nemulțumirea mea într-un fel! În sensul satisfacerii acestei curiozități a lectorului vreau să scriu jurnalul acesta. Evident, evenimentele consemnate sunt cele din anii de după pensionare, când, având existența asigurată, am putut să

mă apuc de lucru, să redactez lucrările care îl interesează pe lector. Peste anii ceilalți se așterne o grea cortină de tăcere, pe care lectorul știe de ce nu o ridică. Va înțelege că a fost călătoria mea în infern, în mod real, ci nu fictiv, experiența mea apocaliptică, cu participarea directă a vieții mele, deci spirituală și umană, ci nu livrescă și imaginată sau de altă natură abstractă. Firește, un voiaj în infern interesează enorm pe lectorul modern".

O pagină ce trebuie reținută. „Călătoria mea în infern", iată ce vrea să noteze, în izolarea în care l-a aruncat viața, C. Fântâneru. Superb, încă o dată, orgoliul scriitorului român. Are 64 de ani și visează să-și cumpere un palton și un costum nou de haine. Traduce din Baudelaire și din Horațiu și este îngrijorat, repet, că pensia întârzie. Cineva îl recomandă revistei *Argeș* și, când Gh. Tomozei și Cerna-Rădulescu îi publică o parte din *Narațiuni*, este, realmente, fericit. Poeta Elisabeta Novac îi acordă atenție și diaristul este din nou fericit. Își propune, în aceste circumstanțe, să descrie „experiența mea pe tărâm abisal". Începe cu un mic eseu despre (curioasă temă!) „halucinația ideatică a *rușinii*", urmat de „halucinația ideatică a prostiei". Este bolnav și nu are medicamente, dar grija cea mare este să nu rateze povestirea despre „plimbarea (lui) în infern". Culege prunele și cară recolta în butoaie, apoi scrie un poem filosofic, după care culege flori de tei...

Ar trebui ca existența acestui Francis Jammes argeșean să fie fericită; nu este, viața la țară îi pare o pacoste, urăște iernile rurale, nu-l mai emoționează liniștea agrestă, aude doar gemetele ei... Singura lui bucurie, putem spune, este scrisul. Ultima însemnare din jurnal spune ceva despre „o nouă etapă" în scriitura sa intimă: aceea a „suferinței finale; sper să găsesc un stil adecvat, un vocabular ad-hoc de care am nevoie". Nu l-a găsit sau n-a mai avut timp să-l caute. Jurnalul lui Constantin Fântâneru se oprește aici. Este remarcabil, repet, ca document existențial și, totodată, ca documentul unei extraordinare iluzii: iluzia omului disperat care, părăsit de toți, se agață — vorba altui poet — de poalele literaturii. Experiența lui este unică: hrănește porcii și păsările

din curte, coseşte şi adună fânul din livadă, merge la şcoala unde este suplinitor, adapă, în pauză, vitele din ogradă, apoi se apucă să traducă un fragment din *Caligula*. După care notează în caietul său secret: „Sunt tot singur, mereu singur"... Scriitorul român este formidabil, trebuie să recunoaştem!

2001

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SCRIITORUL ȘI UMBRA LUI. JURNALUL LUI TRAIAN CHELARIU

Am promis, după ce am citit sute de jurnale intime și am scris o carte despre genul diaristic, să ocolesc — cel puțin o vreme — confesiunile pentru a mă putea ocupa de alte teme și alte scrieri (de ficțiune). Observ însă că nu vor să mă ocolească ele pe mine. De curând, un prieten mi-a atras atenția asupra jurnalului lăsat de poetul și eseistul bucovinan Traian Chelariu, recent publicat de Editura „Paideia" și recomandat călduros de N. Manolescu („un document factual și moral-excepțional"). Las deoparte toate promisiunile și-l citesc repede. Nu regret. E vorba, într-adevăr, de un document moral și, indirect, un document de epocă (1956–1960). Din prefața lui Mircea A. Diaconu aflu că Traian Chelariu începe să noteze în caietele sale intime încă din 1929 și continuă până în preajma morții (1966). În 1976 apare un volum, *Zilele și umbra mea*, cuprinzând însemnările din perioada 1929–1936. Celelalte fragmente (prefațatorul ne asigură că e vorba de mii de pagini) așteaptă să fie tipărite. Asta confirmă intuiția mea că sertarele literaturii române ascund încă surprize.

La cele arătate de mine în *Ficțiunea jurnalului intim*, adaug acum jurnalul acestui poet care, într-o istorie neînchipuit de aspră, și-a notat micile evenimente ale vieții și, cum zice în titlul cărții anterioare, umbra lor, adică reflecțiile sale. Cele dintâi primează, neîndoios. O cronică exactă, seacă, neliterară a întâmplărilor, din loc în loc câte un gând intim sau o observație morală, în fine, o judecată politică despre lumea prin care autorul — devenit

indezirabil după 1948 — trece fără să se lamenteze prea mult, iată cum este scris și despre ce este vorba în *Strada Lebedei nr. 8*.

Nu e prima oară când injustițiile, cruzimile regimului totalitar pătrund în scrierile intime (mă gândesc, între altele, la jurnalul lui Ion D. Sârbu, cronicar ironic al Isarlîkului oltenesc — Craiova), dar e, totuși, prima dată când cineva, un scriitor, le înregistrează din interiorul lor, fără intenția de a face literatură. Stilul, cum am precizat, este fără culoare, strict constatativ. Cam în același timp, Radu Petrescu scria în caietele lui secrete despre culoarea norilor și despre reveriile lui livrești ignorând programatic implicațiile socialului. Intenția sa, mărturisită, e de a face literatură în și prin jurnal. Traian Chelariu trăiește, ca să spunem astfel, în inima realului și înregistrează în chip conștiincios evenimentele mărunte ale unei zile fără să se gândească la faptul că însemnările lui ar putea avea valoare literară. Poziție estetică bună, nu însă suficientă pentru ca, indirect, jurnalul să capete calități literare...

Când începe să noteze (la 15 iunie 1956) în caietele tipărite acum, poetul Traian Chelariu era deja dat afară din învățământul universitar și lucrează, ca eroul lui Marin Preda (*Cel mai iubit dintre pământeni*), la Ecarisaj. Face, cu alte vorbe, dezinsecție prin instituțiile publice. După trei zile de boală („dezinterie bacilară roșii") se prezintă la ora 7.00 la serviciu, ia pompa în spinare și, până la ora 16.00, umblă „pe teren". Seara citește *Cântare omului* și, apoi, notează în jurnal. A doua zi execută lucrări de deratizare („șoc") la o unitate de răcoritoare de pe Bd. Republicii nr. 2 și la Restaurantul „Mureșul" de pe Str. Lipscani nr. 12. După-amiază caută o carte în librărie și n-o găsește. La Ecarisaj încep „dările afară" și primele victime sunt de la Secția DDD... Poetul, care nu are altă sursă de existență pentru el și familie (soție-profesoară, scoasă din învățământ, și doi copii), este îngrijorat, firește. Se scoală la ora patru și jumătate ca să nu întârzie la locul de muncă. Ajuns, o ia de la capăt. Este preconizat un miting în cinstea lui Tito, și șeful Ecarisajului avertizează: „tovarăși, să ne demonstrăm dragostea de prietenie și amiciție

pentru tovarășul Tito, care vizită e foarte importantă! S-a înțeles? Nimeni nu lipsește! Vom face apelul nominal"...

Scăpat de corvoadă, se întoarce acasă, scrie un poem (*O mie de ani*) și, apoi, copiază versuri din Rilke. Peste câteva zile face stropiri cu „hexacloriclohexan" la Parcuri și Grădini și, în orele libere, citește două piese de Eugène Labiche... „Hingheria", cum îi zice poetul, nu-i prieste, dar nu are încotro. Chiar și în această muncă umilitoare pentru un individ care citește în original pe Baudelaire și Trakl este nevoie de calificare. Diaristul e nevoit, în consecință, să dea examene pentru a obține titlul de *deratizator, dezinsectizator* și *dezinfectator*... Examenul cere o teză doctă despre alianța dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare. Intelectual conștiincios, Traian Chelariu merge la bibliotecă, se informează, redactează cu atenție, în fine, lucrarea lui este apreciată...

Tocmai împlinește 50 de ani și nu are mari motive de bucurie. Scrie lui Arghezi cerându-i să-l ajute să capete un loc de muncă mai potrivit cu pregătirea lui intelectuală. Arghezi se supără însă din cauza unei fraze în care petiționarul strecurase expresia *„homme à vendre"*... Autorul *Cuvintelor potrivite* dăduse o interpretare personală formulei franțuzești și din această cauză lucrurile iau o întorsătură rea pentru bietul deratizator. Revine cu o scrisoare în care pledează pentru nevinovăția sa. Scuzele sunt acceptate după o vreme. Diaristul trimite memorii peste tot, vizitează pe Mihai Beniuc pentru a fi reprimit în Uniunea Scriitorilor, propune articole și versuri la revistele literare, cere audiențe la organele de stat și de partid... Ce urmează se poate închipui... E purtat cu vorba, este trimis de colo-colo, de la raion la regiune, de la regiune la comitetul central, de aici la Ministerul Învățământului ș.a.m.d...

Cine vrea să afle prin ce umilințe poate să treacă un intelectual „pătat" (cum se zicea în epocă) într-un regim dictatorial să citească acest jurnal. Autorul merge dimineața, cum s-a văzut, la vânătoare de șobolani, iar seara consultă *Also sprach Zarathustra* și face reflecții despre tinerețe. Stella, soția, se duce la Cernica pentru a vinde lucrurile din casă, Traian (bărbatul cu multe titluri

universitare) petrece noaptea la Abator, unde asistă la un spectacol oribil: sacrificarea cailor și a porcilor. O pagină de proză crudă, celliniană... Dimineața, când se întoarce acasă, întâlnește pe drum o veche cunoștință de la catedra de pedagogie a Universității de unde fuse dat afară cu câțiva ani în urma: o oarecare Ana Maria Toader, fostă legionară, devenită, ulterior, procuror moral, agitatoare, denunțător de profesie... Îmbătrânise, între timp, se urâțise și victimei îi este milă de ea. Când este primit de Beniuc, acesta îl ține în picioare și nu-i promite nimic. Este suspectat că făcut parte din Grupul „Iconar" (cu vederi de extremă dreaptă), iar omul care scrie în jurnal nu poate să dovedească netemeinicia acestei suspiciuni. Abia într-un târziu este acceptat să predea aritmetica și limba franceză într-o școală de la periferia Bucureștilor, și poetul trecut prin atâtea umilințe se simte fericit. Notează tot mai rar în jurnal și ceea ce notează nu mai este interesant: teze, ședințe, referate la consiliul pedagogic, versuri ocazionale pentru reviste... Le transcrie în caietele intime, și versurile nu sunt deloc strălucite... Sunt chiar conformiste, în stilul folosit de adversarii care-i interziseseră până acum să publice.

Să luăm însă partea tragică, substanțială și, într-un fel, reprezentativă a acestor confesiuni. Dacă ar fi fost descoperite de „impiegații de mișcare", vorba lui Marin Sorescu, ele l-ar fi trimis direct pe autor în închisoare, în mod cert. Traian Chelariu spune lucrurilor pe nume, face referințe politice, înregistrează fără ocoluri mizeriile existenței... Motive suficiente pentru ca jurnalul intim să încurce și mai rău destinul doctorului în filosofie, lucrător conștiincios la Ecarisaj... N-a fost descoperit și, astfel, avem azi posibilitatea să-l citim... Gând va fi publicat în totalitate, vom putea vedea cu exactitate substanța și valoarea lui, nu numai documentară, ci și — cum am arătat — ca literatură subiectivă. Fragmentele de acum se impun prin autenticitatea lor. Ele dau o imagine sumbră a epocii și dezvăluie un destin tragic. Omul care scrie nu înfrumusețează nimic din ceea ce vede și din ceea ce i se întâmplă în fiecare zi. Nici nu se plânge tot timpul. E copleșit de nenorociri, dar nu se lasă. Cultura este salvarea lui. Continuă

să scrie și, mai ales, continuă să citească și să traducă din marii scriitori. Când este băgat în seamă, este emoționat, speranțele renasc, omul de litere începe să-și recitească manuscrisele. Această iluzie în mizerie și tragedie existențială este superbă...

Ca diarist, Traian Chelariu respectă, nu știu cât de conștient, câteva reguli simple: 1) ține jurnalul intim cu oarecare regularitate, 2) folosește un stil neliterar (nu urmărește, altfel zis, efecte literare și, în consecință, ignoră deliberat convențiile literaturii), ceea ce este esențial în genul diaristic, 3) nu-și creează o figură de victimă eroică, înregistrează doar faptele așa cum se petrec și se înfățișează pe sine așa cum este (un scriitor notabil lovit, pe nedrept, de o istorie imposibilă), în fine, 4) nu este obstinat într-o idee, nu așteaptă recunoașterea posterității, nu exclude din jurnal căderile, compromisurile sale (de pildă, versurile conformiste pe care ar dori să le publice). Această sinceritate este bună și dă credibilitate confesiunii. Nu toate însemnările lui Traian Chelariu sunt acceptabile (le lipsește ceea ce s-ar putea numi o privire de sus asupra istoriei pe care o parcurge, o filosofie de existență), unele accente sunt deplasate, dar, în ansamblu, *Strada Lebedei nr. 8* este un document memorabil despre violența istoriei și ratarea tragică a individului..:

Citindu-l, am avut multă vreme impresia că Traian Chelariu retrăiește viața unui personaj literar: filosoful Petrini din romanul lui Marin Preda, citat mai sus. În alți termeni: impresia că viața plagiază literatura. Din nefericire pentru autorul jurnalului pe care îl comentez, nu este așa: el nu și-a inventat viața, a trăit-o în mod tragic.

2002

MEMORIILE MANDARINULUI VALAH — PETRE PANDEA. UN SPIRIT BOGOMILIC ÎNSOȚIT DE UN SAINT-JUST ȘI DE UN DON JUAN OLTEAN

Ce curios personaj acest jurnalist, sociolog, filosof al mentalităților, doctor în științele juridice, moralist, scriitor!... A debutat în 1928 cu manifestul „Crinul alb", a scris în 1933 prima carte despre Germania hitleristă și, apoi, două volume masive de *Portrete și Controverse*, a fost arestat de patru ori înainte de 1944 ca om de stânga și de șapte ori în perioada 1946–1964 ca agitator anticomunist. Ca avocat, a scăpat de la moarte o mie de comuniști până în 1944 și, atunci când comuniștii au luat puterea, s-au grăbit să-l condamne pe fostul lor apărător la 15 ani de pușcărie. Fiind cumnatul lui Lucrețiu Pătrășcanu, a tras, după arestarea și asasinarea acestuia, toate ponoasele. A ieșit din închisoare în 1964 și a luat-o de la capăt: agitat, zorit, radical, justițiar, cu limba rea și fraza inspirată...

Viața lui este, cu adevărat, un roman. Un roman de aventuri, un roman de moravuri, un roman cu o ideologie poporanistă combinată cu filosofia neokantiană și vechiul drept roman, în fine, un roman politic cu un personaj central care nu are astâmpăr în istorie și vrea să impună în lume *spiritul cobilițar*.

Opera lui cea mai bună, recunoaște chiar el, este viața lui memorabilă — „realizată cu sudoare, sânge și suferință". A lăsat, totuși, și o operă scrisă, cu o tematică vastă, de la lucrări despre psihanaliza judiciară la scrieri moralistice. *Pomul vieții* (1946), o admirabilă cărticică sfătoasă și pitorească, propune o morală universală bazată pe morala țărănească. Ea valorifică performanțele *spiritului oltenesc*, spirit de cumpănă (înțelepciune)

și inițiativă. Teoria lui Petre Pandrea, căci despre el este vorba, e pe scurt următoarea: spiritul oltenesc reprezintă expresia umanismului țărănesc, are rădăcini adânci și viață eternă, el poate regenera desfrânata, despiritualizata Europă și, prin Europa, poate însănătoși întreaga umanitate. A și început să rodească prin opera lui Brâncuși...

Regăsim acest program în *Memoriile mandarinului valah*, scrise între 1954–1958 și apărute în 2000 (Editura Albatros). Un volum masiv (600 de pagini, format mare), în cel mai colorat *stil pandrist*. Autorul îi zice, într-un rând, jurnal intim și fixează în chip expres clauza confidențialității, altă dată vorbește de *memoriile* sale și de rostul lor moral și documentar. În realitate, *Memoriile mandarinului valah* nu respectă nici clauzele diarismului, nici regulile memorialistice. Autorul datează fragmentele, cum fac de regulă diariștii, dar evadează după prima propoziție în alt timp și alte locuri. Face portrete (foarte reușite), povestește cu haz întâmplări de altădată, intră în buduoarele artistelor și ale oamenilor politici din epocă și desconspiră relațiile ilicite, în fine, revine asupra portretelor și dă tuturor sfaturi. Sfaturile iau adesea forma unor reflecții originale. Originale și provocatoare. *Stilul pandrist* este, prin excelență, ultimativ și provocator.

Autorul nu se uită, bineînțeles, pe sine. Când se întâmplă ceva în istorie, se află și Petre Pandrea de față, iar dacă, prin absurd, se întâmplă să nu fie, se află neapărat un fin sau un cumătru, un cumnat, un frate mai mic sau mai mare, un foarte bun amic, om de încredere. Memorialistul cunoaște, pe scurt, toată lumea, are darul ubicuității și descoperă pretutindeni zavistia, complicitatea, injustiția. Rostul lui pe lume este să le afurisească și să moralizeze individul care se leapădă de legea veche. O face într-un stil încărcat de ruralisme, iar când n-are un cuvânt bun la îndemână inventează (prin derivație) o formulă memorabilă („sbilțar al nației", „dezastru decebalic") sau fabrică ușor conceptele de care are nevoie. El a vorbit prima oară, cred, de „ilfovită" și „spiritul ilfovean", apoi de „tinichigismul proletar" etc. Se vede pe sine ca pe un anarhic care visează la pustnicie, la 54 de ani vrea să plece în sihăstrie, dar ajunge la închisoare. Alt fel de sihăstrie, forțată.

Nu are multe iubiri spirituale (Ibrăileanu, C. Stere, părintele său — chiabur de pe Olteț, spirit religios, tată a 12 copii —, apoi avocatul Alfons Nachtigal și cam atât), are în schimb mulți dușmani și, când aceștia se împuținează, are darul de a-și face alții. Cu Lucrețiu Pătrășcanu, fratele soției sale, se ceartă în nu știu ce împrejurare și certat rămâne. Îi face în *Memoriile mandarinului* un șir de portrete de spaimă. Despre Camil Petrescu scrie că-i „un semidoct pretențios", pe Mihail Ralea îl tratează pur și simplu de lichea, pe bietul părinte Galaction îl vorbește numai de rău, pe Arghezi îl admiră ca poet (învață de la el înjurături!), dar nu-i trece cu vederea cedările morale, despre Sadoveanu spune o vorbă imposibilă („un Ceahlău de c..."), în fine, cum îi vine un nume în minte apare, numaidecât, și o frază ucigătoare.

Ce este ciudat este că această memorialistică defăimătoare nu supără la lectură. Petre Pandrea nu are inima rea, numai vorba lui este colțoasă. Nu poți să-l crezi cu adevărat când zice că Ralea este cea mai lichea între canalii, pentru că oportunistul Ralea a scris, totuși, eseuri admirabile și este un moralist de clasă. Și nu accepți decât ca o butadă nereușită propoziția că nivelul intelectual și moral al lui Arghezi este acela „funerar târcovnicesc". Dacă este așa, cine a scris, atunci, *Cuvinte potrivite* și *Flori de mucigai* și ce spirit determină publicistica lui extraordinară care a schimbat, cum spunea G. Ibrăileanu, ritmurile și structura limbii române? De altminteri, memorialistul Petre Pandrea, care știe bine *să ocărască* (putem spune că el este un spirit prin excelență *ocărâtor*!), se contrazice cu fervoare. Într-un loc scrie, negru pe alb, că Geo Bogza este cel mai bun, dacă nu singurul scriitor contemporan autentic, pentru ca, după o sută de pagini, să-l lichideze pentru lipsă de caracter și de talent...

Acesta-i Petre Pandrea, „stilist impenitent", „mic Faust de Balcani", bărbat țeapăn, mândru de oltenismul și virilitatea lui sălbatică, „localist" deschis spre lumea europeană, moralist și filosof în linia istoristă și organicistă a lui Kogălniceanu, Bărnuțiu, Eminescu, Hasdeu, Iorga, Pârvan, Nae Ionescu. Nu-i iubește pe „criticiștii" români, reprezentanți ai curentului raționalist și sceptic

(Maioreseu și, în genere, junimiștii) și-l repudiază, ca mai toți „trăiriștii", pe I.L. Caragiale pe motiv că acesta împiedică prin zeflemeaua lui accesul spiritului românesc la metafizică: „Fronda irresponsabilă, paradoxul ieftin, irespectul valorilor absolute, o stearpă logică"... (scrie Pandrea într-un studiu de tinerețe).

Pe „localistul" acesta pătimaș, bogomilic, cu spiritul deschis spre universalitate, l-am cunoscut vag după 1964, când tocmai ieșise din pușcărie. Venea des la Casa Scriitorilor și-i plăcea să stea de vorbă cu noi, tinerii. Citisem *Pomul vieții* și doream să-l cunosc. M-a prezentat, cred, Marin Preda sau, poate, Nichita Stănescu, care-l simpatiza și-i zicea, din cauza mustății lui proeminente, Bogdan Hmielnischi al nostru... Un bărbat încă puternic, cu fața latră și părul tuns scurt, ca boxerii, și o stufoasă mustață pandurească. Vorbea tare și avea idei categorice, așa cum le aflăm și în studiile sale. Vitalitatea lui era debordantă. Părea clădit din piatră și că va atinge vârsta patriarhilor. N-a fost să fie așa. A murit la 64 de ani. Pușcăria îl marcase, dar nu-i alterase spiritul dârz, revendicativ, militant. Îmi amintesc că, într-o seară, era la masă cu soția și cu cei doi copii ai lui. „Stăm cu toții — a zis el — într-o singură cameră; ne simțim bine pentru că suntem din nou împreună." Adora pe Brâncuși și, în genere, manifesta o adeziune zgomotoasă pentru valorile provinciei sale. Trezea simpatie de la început și diatribele lui verbale (dese și colorate) stârneau zâmbete. Am avut impresia că Zaharia Stancu îl proteja, așa cum i-a protejat și i-a ajutat pe toți din generația lui. Acum, când citesc acest formidabil roman confesional, îmi dau seama că tragedia lui Petre Pandrea a fost mai dură și mai absurdă decât a altora. Dacă, bineînțeles, acceptăm că tragedia are grade de comparație. El a fost victima de lux a tuturor totalitarismelor din secolul al XX-lea.

*

Două cuvinte despre structura acestui roman confesional, roman carceral, roman de moravuri: el este situat la jumătatea

drumului dintre jurnalul intim și memorialistica propriu-zisă. Autorul notează azi ce-a văzut și ce-a pățit ieri, apoi deschide o paranteză care se închide după 20 de pagini. O paranteză gravidă de fapte, întâmplări, portrete vechi. Revine, apoi, la actualitate și la o cronologie subiectivă. Fragmentele (mici studii de psihologie și sociologie culturală) sunt datate, ceea ce nu înseamnă că există o calendaritate strictă a evenimentelor. Există doar o cronologie a scriiturii confesive. Unele fragmente se cheamă *jurnalul mandarinului valah*, altele *conversațiile mandarinului...*, *crugul...*, *cronica mandarinului valah*. Formula cea mai potrivită este aceea de *memorial*, folosită de cărturarii români la începutul secolului al XIX-lea: o dare de seamă în care calendaritatea este elastică și amintirea concurează puternic observația directă, *sur le vif*. Oricum ar fi, însemnările acestui Dinicu Golescu din epoca totalitarismului bolșevic, călător patetic prin infernul memoriei sale, sunt scrise cu vervă și culoare, aci mânioase, într-un limbaj de foc și cenușă, colo lirice și sfătoase, cumpănite și înțelepte ca vorbele unui țăran bătrân de pe Olteț.

Autorul le numește într-un loc „note de laborator" și nu le acordă alt merit decât acela de a-l vindeca de plictis și „afaniseală": „strict personale, strict intime, împrăștiate, fără arhitectură, fără artă, fără finisaj, pentru a-mi umple golul orelor matinale". Totu-i adevărat în ce spune memorialistul, mai puțin faptul că însemnările sunt fără artă. Arta vine din lipsa lor voită de artă, din refuzul (pozitiv, inspirat) de *a nu finisa*, cu alte vorbe: a nu folosi convențiile literaturii. O chestiune elementară în diarism. Notele lui Pandrea *n-au*, așadar, *artă*, dar *au expresie*, se revarsă în pagini ca fluviile de lavă dintr-un vulcan în erupție, pârjolesc pe păcătoșii lumii...

Acest prooroc oltean cu limbajul atât de slobod acuză, totuși, *accedia* dantescă, boala, prin excelență, a călugărilor și a diariștilor. Pare o glumă, un răsfăț de intelectual. Golul, plictisul, *afaniseala* nu se potrivesc deloc cu firea moralistului care nu cunoaște liniștea și resemnarea spiritului. Jurnalul, burdușit de istorii mărunte ca o corabie a lui Noe, arată că spiritul său nu

șomează niciodată, nu are, pur și simplu, timp să se *afanisească* („afaniseală" e starea lui, cu alte vorbe: negativă, inactivă), să intre în starea de *taedium vitae*. O fantasmă, deci, pe care discursul diaristic/memoralistic o dezminte la tot pasul.

În altă parte, Petre Pandrea vorbește de caracterul documentar și de calitatea de martor obiectiv al jurnalului său ținut (atenție) încă din 1915, adică de la 11 de ani: „Din 1915 până în 1956 am urmat bunul obicei al autoanalizei și al consemnării în jurnal, rapid, fără pretenții stilistice, fără a te privi în oglinda nemuririi. Pentru asemenea oglinzi sunt alte obligații vestimentare și sufletești. Aceste caiete, scrise la iuțeală și la întâmplare, pot fi utile spre documentare asupra meandrelor epocii. Eu sunt placid, inutil, deasupra învălmășagului. Când vorbesc de mine, vorbesc de alții, oglindiți în mine. Suferința altora se răsfrânge imperios în mintea și sufletul meu inoculându-mi suferinți cumplite. Eu nu mai sunt eu, în aceste caiete intime, vorba lui N. Iorga, care avea ceva talent, cultură și probitate". Dar, există, într-adevăr, acest jurnal? Și, dacă a existat, ce s-a întâmplat cu el? Deocamdată nu știm.

Ce se vede numaidecât este că jurnalul pe care îl comentez aici e scris, cu adevărat, „la iuțeală și la întâmplare" (adică nesistematic, fără o calendaritate precisă, cum am precizat mai înainte) și că, fiind un martor credibil al epocii, jurnalul lui Pandrea este, înainte de orice, un document sufletesc excepțional, cu o valoare literară indiscutabilă tocmai pentru că este scris „la iuțeală și la întâmplare", dar cu talent... Autorul se înșală doar atunci când se vede pe sine un spirit „placid, inutil, deasupra vălmășagului". Petre Pandrea *placid*, deasupra întâmplărilor? Pare, iarăși, un răsfăț. Mai aproape de adevăr este atunci când scrie că jurnalul (*Crugul mandarinului*) tinde să fie „o comedie umană, de ironie și autoironie, memorialistică". Intenție, în parte, dusă la capăt. Lumea românească pe care o înfățișează Petre Pandrea este văzută, mai ales, prin viciile ei.

Tipologia este memorabilă, limbajul epic este deseori crud. Autorul povestește, fără perdea, aventurile lui erotice, e mândru de virilitatea lui și consemnează câteva succese răsunătoare. Nu-i

iartă, bineînțeles, pe alții. Memoria lui e înfricoșătoare și limba lui e un infern. Știe tot, a auzit tot, nu iartă nimic. Știe, de pildă, ce-a făcut actrița Elvira Popescu în urbea ei de provincie (a lichidat pe toți bărbații potenți), știe ce sacrificii sexuale a făcut Martha Bibescu pentru a menține armonia familiei regale și ce delicioase aventuri erotice a avut insațiabila regină Maria, știe, apoi, că Marietei Sadova îi fuseseră extirpate ovarele, în fine, doctorul în drept roman e la curent cu toate bârfele din Capitală și nu uită să le noteze în caietele sale...

Discursul profetic are, astfel, încăperi în care sălășluiesc cuiburi de viespi. Când recitește ceea ce scrie, diaristul se înspăimântă și se rușinează: „Mă cutremur, că acest *Jurnal de mandarin valah* ar putea fi foiletat de copiii, de nepoții, de frații sau de alte rude ale mele de sânge. M-ar amuza să cetesc fragmente prietenilor hâtri, buni de glume, în toamna și iarna vieții, anotimpuri care se apropie, claustrați undeva la țară, în bătaia vântului, a ploilor și în șuieratul viscolului. Am strâns și consemnat aici *materiale* care urmează a fi prelucrate într-o carte separată, înveșmântată academic, cu focuri de artificii, cu masca de rigoare. M-aș zvârcoli în mormânt și mi-ar plesni pometii hârcii de rușine, dacă aș apărea nețesălat, nespălat, cu prohab descheiat în fața lumii". Se cutremură, se rușinează, dar merge mai departe fără a-și schimba stilul.

Numește însemnările sale „un borhot" și cere, imperios, să nu fie publicat în caz de deces („notele mele din aceste caiete sunt borhot, poame căzute din livada gândirii mele, adunate în pripă și aruncate în butoaie pentru fermentațiune, târziu le voi scoate la iveală [...], lichidul va fi pus în sticle cu dopuri hermetice; va zace câțiva ani [...] rog a nu publica nimic din borhot"). Autorul n-a mai avut timp să decanteze borhotul, caietele au intrat în posesia securității și, la 40 de ani de la moartea lui, au fost publicate așa cum au fost scrise. Operația de stilizare (*clara et distincta*) n-a mai avut loc, din fericire. O fericire într-o nenorocire imensă ce a lovit pe acest intelectual eminent, ieșit din rândurile moșnenilor olteni, un spirit anarhic și fantezist, hotărât să schimbe lumea

românească. Caz neobișnuit chiar și în lumea est-europeană din secolul al XX-lea, obișnuită cu asemenea tragedii...

Dar să revin la limbajul confesiunii și la spaima diaristului că însemnările lui libere vor fi descoperite într-o zi... O spaimă și o prudență care intră în scenariul tuturor diariștilor din lume. Petre Pandrea revine mai târziu la gânduri mai bune și dezleagă pe copiii săi: să publice jurnalul intim dacă vor găsi de cuviință... Dezlegat, el însuși, de frică, aduce fapte noi din concupiscenta lume bucureșteană. Nevasta lui Nae Ionescu „s-a cam proptit în prohabul frumosului ofițer de artilerie Ilie Dumitrescu", Maruca Cantacuzino n-a fost deloc o ușă de biserică, femeile valahe celebre au, în genere, însușiri de preț și păcate mari și memorialistul jură că o să le facă niște portrete de pomină... Până să le execute, se afanisește din nou și se arată dezgustat de „acest făraș cu deșeuri fiziologice, gunoaie morale și zdrențe de gânduri" care este jurnalul său intim. Alarmă falsă, îndoială trecătoare. Mandarinul oltean își revine și continuă jurnalul până ce istoria din afară (puterea comunistă) intervine brutal și-l arestează din nou pe autorul acesta incomod, mânios ca un profet biblic și mândru de aventurile lui virile ca un lăudăros Don Juan oltean...

*

În acest „oltean și european" anarhic trăiește un moralist de clasă. Unul care nu face parte din familia moraliștilor rațională (Maiorescu, Ibrăileanu, Ralea, G. Călinescu), ci dintr-o ramură obscură, răzvrătită. Ea se conduce nu după filosofia (și morala) de școală, ci după ordinea cosmică. Un principiu pe care Petre Pandrea îl recunoaște fără ezitare: „Principiul ordinii cosmice este unic: fiecare lucru la locul lui. Asta presupune puțină atenție, nițică memorie și oleacă de efort. Pe urmă ordinea intră în reflex". Până să intre în reflex, ordinea lumească trebuie pusă însă la încercare. Moralistul născut pe Olteț și format la școală nemțească își asumă această sarcină. El pornește de la lucrurile cel mai simple (cum să te porți față de părinți, cum să porți respect nașului care te-a

botezat și cununat, cum să-ți tratezi dușmanul și ce relații trebuie să ai cu femeia etc.). Pentru a fi mai autentic, filosoful nu ocolește cuvintele „proaste", țărănești, evitate de elitiști. De pildă, cuvântul *muiere*. Să vedem, de pildă, ce sfaturi dă el în privința comportamentului față de muiere și, în genere, care sunt ideile lui în privința sexualității. Idei radicale, sfaturi originale. Iată ce trebuie să facă bărbatul cu mădularul lui iabraș: „Ce faci cu mădularul abraș, semnul bărbăției tale? Acolo e locul celor mai mari bucurii, cum puține au asemănare pe lume, plugul cu care ari vânjos pântecul iubitei, unealta cu care semeni și-ți rodesc copiii muierii alese, mândria casei tale, centrul tainic al vieții tale. Cum să-ți îngrijești mădularul ales între cele mai alese mădulare, mai prețios decât auzul, mai gingaș decât lumina ochilor? Spălături zilnice, exerciții zilnice la pat cu pauza celor trei zile lunare ale regulii muierii, cu o pauză lunară înaintea nașterii odraslelor și a celor șase săptămâni după naștere, când femeia este spurcată și bolnăvioară. În epoca când femeia legală este borțoasă și nervoasă, se strecoară ibovnica pe cărăruia înflorită a castității vremelnice. Soția-mamă are un sfert de oră neplăcut. Dacă este înțeleaptă, închide ochii și gura. Dacă este hărțăgoasă, își prelungește ceasul cât anul".

Atrage atenția bărbatului tânăr să nu-și facă, totuși, casă în vaginul femeii (îl parafrazez) și, ca să aibă liniște în familie, să nu evite sancțiunile corporale. Căminul este sfânt, mama copiilor tăi e o sfântă, casa familiei tale este un altar etc., dar puțină asprime față de muiere nu strică. El, moralistul arțăgos, impavid, hrănit cu „metafizica ierusalemică", n-a pierdut, în privința erosului, timpul degeaba. Tânăr și iabraș, a fost *un homme couvert de jeunes filles en fleurs*, zice el parafrazând, desigur, pe Proust și pe Direu la Rochelle... N-a făcut curte la fete, fetele i-au făcut curte lui, Petre Marcu, tânăr citit, spirit pandur, bărbat aprig. În Germania, unde își face studiile, trăiește într-o beție erotică wagneriană cu guvernanta Isolda. „Ciupește", apoi, ceva de la unguroaica Marișca, în timp ce, în Oltenia natală, îl așteaptă, răbdătoare și lirică, Jeny P. cu care este cvasilogodit. Sunt și alte „foi" (îi reproduc, în

continuare, limbajul colorat) în jocurile erotice ale tânărului cărturar oltean. Se iubește, *demențial*, cu Herma de la 5 d.a. la 7 dimineața. În restul timpul, neistovita Herma, de 19 ani, tânără șomeră provincială, „bună și caldă ca pâinea caldă scoasă din cuptor", îi cârpește ciorapii și izmenele...

Nu-i singura pasiune a junelui oltean strămutat în spațiul german. Există și Hilda — „bucățică faină", apoi Elfriede de la Drezda, bogată, intelectualizată, prea independentă, mofturoasă (refuză să-i cârpească rufele)... Așa că o părăsește. Încearcă o altă aventură, cu Antonia Hiller, israelită, și aventura curge bine, până în pragul căsătoriei. Don Juan se oprește la timp. Caută alte victime și află, deodată, trei, apoi altele (Maya, Ilse, Hilda II, Rosy, Olga, Leana-croitoreasa, Izabela etc.), un șir interminabil de „colaje", pasiuni tulburi și barbare, de toate rasele și religiile...

Această fervoare sexuală amintește de tinerețea germană a lui Ion Barbu și de scrisorile lui către Al. Rosetti și amicii giurgiuveni Vianu și Bayer. Aceeași impacientă și făloșenie valahă, același simpatic inconformism băiețesc, cu o nuanță preponderent rurală în cazul Petre Pandrea. La 54 de ani, își regândește morala și își judecă isprăvile tinerești. Nu le repudiază. Le caută, doar, o justificare în funcție de „doctrina strămoșească", în ramură, desigur, oltenească. Vorbește de castitate și se gândește chiar la o retragere în solitudinea câmpenească, într-un bordei în care să mediteze. Numai că fiul cucernicului și vitalului Ion Marcu, de pe malul Oltețului, nu-i făcut pentru renunțare. „Clocotul testicular și hormonal" îi perturbează serios sihăstria. Până și nevroza, *afaniseala* (maladia lui subtilă care se insinuează și-i amenință, din când în când, clocotul vital), injustiția socială care-i ține tovărășie, ingratitudinile contemporanilor etc. nu-i domolesc simțurile, deși, cum am precizat mai sus, imaginează un scenariu de viață în care să intre perioade de posturi negre și lungi momente de contemplație într-o singurătate absolută. Un scenariu pe care, bineînțeles, Petre Pandrea nu-l pune decât pe hârtie (în 1958):

„a) m-am angrenat în «doctrina strămoșilor» la care m-am supus din tinerețe, în mod simiesc, iar azi, în mod eliberat, la

regulile milenare, neștirbind cu o iotă practica și tehnica oltenească a amorului. Nu cunosc rafinamente sau vicii ale sexului. Sunt sănătos la 54 ani și-l practic amorul, aproape cotidian, ca sport și plenitudine. Mă cam încurcă lipsa spațiului locativ. Am nevastă sănătoasă, tânără, și am renunțat la ibovnice din afecțiune, pentru a nu provoca dezastre casnice, pentru a nu-mi strica echilibrul interior prin complicații inutile;

b) dorința mea cea mai adâncă ar fi castitatea, renunțarea la acest izvor al plăcerilor, pentru a mă detașa de lut, pentru a sui în *zona toridă* a contemplației, pentru a mă înțelepți, pentru a ajunge la detașare;

c) idealul meu la 54 de ani este sihăstria. Nu doresc o sihăstrie monastică. Doresc solitudinea în peisaj câmpenesc, eventual într-un bordei, cu reducerea la maximum a nevoilor materiale, cu posturi prelungite, meditație și muncă manuală.

Mă pregătesc de bătrânețe, de întâmpinarea ei în dezabuzare, melancolie, singurătate și pustiire. Freamătul vital îmi perturbează sihăstria. Clocotul testicular și hormonal, altădată îmbietor și dăruitor de bucurie pură, mă enervează, îmi pune plumb în aripile dornice de a zbura în neprihănirea albastrelor tării. Nevroză? Probabil. Mai mult ca sigur, o nevroză cu sursa în extenuare, în griji, în efervescență profesională pentru alții, într-o profesiune care nu-ți mai dă decât rari bucurii după o muncă atroce, preluând sarcinile altora fără echivalent moral".

Ideologul pătimaș al *localismului* luminat, deschis spre universalitate, și acest moralist care recomandă *erosul plenitudinar*, erosul agresiv, libera dezlănțuire a simțurilor are „ceasuri de plictis vânăt". Se plânge că suferă de „răul fără leac al lumii" (*Weltschmerz*), boala spiritului romantic. Răul nu-i, totuși, prea mare, oricum nu-i copleșește spiritul din moment ce mandarinul valah trece, numaidecât, la acțiune, face planuri de schimbare a lumii, își redefinește ideologia și, cum face de regulă, se definește pe sine.

Este un adversar necondiționat al fascismului și, în anii '30, e de partea socialismului. Mai târziu se lămurește și atacă

furibund pe huliganii de stânga și de dreapta. Vrea justiție socială, egalitate de șansă pentru toți, gândește chiar un *stat țărănesc* și, la acest punct, este sedus o bucată de vreme de teoriile lui Nae Ionescu. Se desparte repede de ele și-i face filosofului un portret teribil: „El era țigan corcit cu tătari. Eu eram latin corcit cu tătari. Valențele noastre nu se cuprindeau în întregime. Se formau discrepanțe biologice. El era nepot de țărani și fecior de comisar polițienesc. Discrepanță socială. Eu eram nepot de țăran și de negustor, fecior al unui chiabur oltean mistic ortodox, protestantizant, fiindcă tata nu iubea tămâia, icoanele și hipnoza ecleziastică. După pilda lui Nae Ionescu, ortodox catolicizant, ne trimitea la biserică împreună cu mama, o tătarcă lucidă și ateie, harnică și analfabetă, dar el aproape nu călca prin biserici și nici prin cârciumi, de care îi era rușine și avea oroare. Nae Ionescu învățase 12 ani pe maidanele Brăilei, în școli incerte, iar eu stătusem patru ani sub varga și arcușul unui învățător haretist (dintre care unul, intrat și ieșit, ca martir din revolta de la 1907). Liceul îl parcursesem, regulat, la cadeți, în catifea, și cu cei mai vestiți profesori ai țării, la umbra mânăstirei lui Mihai Viteazul, în Valea Voievozilor. Dezordinea, profetismul, iraționalitatea aventurieră a profesorului meu de logică și germană mă enerva și-mi crease sindroame repulsive de care mă rușinam și mă miram. Totul se petrecea pe calea subconștientului și a aparatului aperceptiv diferențiat, după formele amenității școlare stricte și a civilizațiunii europene, ceea ce se cheamă Europa în Balcani, adică maximum de formalism, de politețe și de kantiană conștiință. Nae Ionescu era un pedagog de neuitat, plin de osârdie, planificat în amănunt pentru categoriile sale variate de școlari, plin de suplețe, de bunătate adâncă și de imaginație creiatoare. Învățământul său de filosofie și de limbă germană, în general s-a desfășurat, plin de originalitate și de rodnicie, la liceul nostru. Logica era ascultată cu sfințenie și textul mort al manualului sec al lui T. Maiorescu înviat. La limba germană a adus monografii și vaste manuale de istoria artelor, cu reproduceri de pictori și sculptori, dezbătând problema stilurilor plastice, pe viu. Peste 10–15 prelegeri a

dezbătut în contradictoriu cu mine pe Luther, și am înțeles oroarea teoretică a dascălului pentru fenomenul protestant pe care-l acuza de uscăciune rațională. Eu i-am fost Delfinul și *tête-de-turc*, țapul ispășitor și antiteza dialectică a clasei. Avea griji speciale, aproape sublime, pentru mine. Prin amintirea paternă a protestantului din căminul meu natal, prin vocația incertă de «bogomil», «husit» și «pascalian», cum mă lua în deriziune Nae Ionescu, simțea rezistența și n-o curma. O stimula prin lecturi alese cu grijă. În fiecare Sâmbătă îmi dădea două ore lecții suplimentare de filosofie și îndrumări pentru învățarea limbii germane, italiene și engleze. Timp de patru ani mi-a selecționat lecturile în liceu, mi le-a îndrumat, mi le-a discutat atent și în contradictoriu onest. Cum să nu-i fiu recunoscător? Trecea în fiecare zi, câteva minute, în ora de meditații, în cei doi ani cât a fost director de studii și s-a oprit la banca mea un minut sau chiar o oră dacă erau dificultăți teoretice sau interes nou. Cum să uiți?"

Elevul este însă un eretic și nu urmează îndemnurile acestui *maître à penser* care a influențat o întreagă generație de tineri. Petre Pandrea nu părăsește „fișteica" natală și, în jurul ei, construiește o ideologie hibridă în care intră, cum s-a putut constata, elemente de poporanism (*localism*), socialism, cultul tradiției, erosul agresiv, drama creștină (subminată prin morala vitalismului), politica valorilor naționale și a statului cultural bazat pe etica lumii rurale, în fine, în această ecuație vastă, fantezistă, intră și un sentiment de mândrie aristocratică.

Pentru Petre Pandrea aristocrația se confundă cu noblețea țărănească. Din rândurile acestor moșneni (răzeși) care au făcut istoria românească se ridică mandarinii valahi... Rolul lor este să vegheze pentru ca morala țărănească („ospitalitate, toleranță, rezervă, măsură, autolimitare, voioșie, ironie, cultul strămoșilor, pomană, bravură civico-militară") să dăinuie și să pătrundă în lume. O fantasmă care n-a reușit să se impună. Rămâne viu, memorabil, personajul din inima ei. Numitul „mandarin valah" care, între atâtea acte de bravură erotică și civică, strecoară câte o propoziție extraordinară. Deschid la întâmplare cartea și citesc: „nimic

nu este mai ieftin decât pesimismul în vremuri de restriște"; *spleenul*?: „a auzi auzul" sau această reflecție misogină: „pe orice treaptă socială, femeia în gineceu e rodnică; în afară de gineceu, femeia este întotdeauna sterilă" etc. ... Moralistul nu are o părere bună despre arta contemporană lui: „este făcută de femele cu pantaloni și de bărbați cu uter". Filosofic vorbind, el este „un hegelian de centru", politic — este un eretic care încearcă și, în cele din urmă, irită pe toată lumea. Ca moralist, imaginează o doctrină în care domină sexul și tradiția, în fine, ca personaj...

Ca personaj în această autoficțiune, Petre Pandrea este extraordinar. Limba lui este, de multe ori, rea, imposibilă, spurcată la modul simpatic țărănesc, dar spiritul lui este inventiv și profund, inima lui e bună... Din generația lui este aproape de Petre Țuțea și foarte departe, la celălalt capăt al lumii spiritului, de Ralea și Cioran. Pe cel dintâi îl detestă sincer, îl detestă cu pasiune și vede în el modelul negativ (oportunistul etern, intelectualul cinic, fără caracter), pe cel de-al doilea nu-l acceptă din pricina nihilismului său nediferențiat... *Pomul vieții* și, acum, *Memoriile mandarinului valah* pot fi socotite ca o replică pasionată la *Schimbarea la față a României*. Acolo, Cioran strivea pur și simplu spiritul țăranului român, mioritismul, fuga din istorie, în fine, ortodoxia țărănească și, în genere, toate modelele lumii românești...

Pandrea îi opune o etică bazată, tocmai, pe tradiția țărănească și pe valorile *spiritului cobilițar*... Unul (Cioran) preconizează un *ethos agresiv* și lichidarea lumii țărănești pentru ca România să *facă istorie*, celălalt (Pandrea) construiește un *eros roditor și eliberator* într-o utopie de tip țărănesc, capabilă să învingă ideologia și morala celor două sisteme totalitare care au dominat secolul al XX-lea: fascismul și bolșevismul...

Petre Pandrea este, în felul lui, un personaj unic în literatura și chiar în viața noastră publică. Un Don Quijotte însoțit nu de Sancio Panza, ci de un Don Juan locvace și insațiabil, pornit să dezlege pasiunile nobile și fecunde și să îndrepte lumea mistificată, obosită, despiritualizată și stearpă... Pentru a defini exact personalitatea lui mai trebuie invocat un personaj: *Saint-Just*, simbolul

dreptății, spiritul necruțător, omul cauzelor cinstite... Teoretic vorbind, aceste personaje n-au cum trăi împreună. Don Quijote fuge după o himeră, Don Juan zboară de la o femeie la alta și nu poate sta locului, n-are rădăcini, în timp ce Saint-Just stă locului și aplică neîndurător legea morală... Mandarinul valah intră și iese din pușcăriile politice ale secolului său, face apologia virilității și vrea să impună justiția socială... O formulă de existență pe care admirabilul, utopicul, tragicul Petre Pandrea o verifică întâi pe propria piele înainte de a o scrie...

2001

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POETUL CA ȘI SOLDATUL...

... nu are viață personală, zice într-un vers Nichita Stănescu. Neavând viață personală, poetul nu are, va să zică, biografie. Sau are biografia poemelor sale, cum a spus tot el în mai multe rânduri și cum au spus mulți scriitori, de la Balzac încoace. Cel mai decis în această privință este, se știe, Valéry. Cine scrie poemul? *Nimeni*, răspunde el, *poemul se scrie, practic, singur...* În acest caz, nu autorul este adevăratul subiect al istoriei literaturii, ci cititorul și fluctuațiile spiritului său (*Cahiers*, II, p. 1 164)... Dar tot Valéry scrie, ne amintim, că în spatele oricărei teorii se află „un fragment, ales cu grijă, dintr-o anumită autobiografie"... Ce există, atunci, în spatele poemului care, ori și ce s-ar zice, este mai subiectiv decât o teorie în sfera fizicii cuantice?

Până aflăm răspunsul, să revenim la ideea lui Nichita Stănescu că, întocmai ca soldatul, poetul nu are viață personală, iar dacă nu are viață personală nu are nici o biografie determinabilă. Oricum — și, aici, lucrurile sunt mai clare — poetul nu are o biografie care să-i justifice opera. Ar trebui să-l citățm din nou, aici, pe Proust cu ideea lui despre cele două *euri*. Fiind cunoscută, nu mai este cazul. Cum vede lucrurile acestea complicate Nichita Stănescu, poetul care pare a se situa pe o poziție radical proustiană în privința *eurilor* amintite mai înainte? Le vede și le judecă în felul său, adică metaforic și imprevizibil. În *Antimetafizica*, el își fabrică o biografie imaginară (în latură socială și intimă), combinată cu o biografie a ideilor sale. O biografie fabuloasă,

simpatică, credibilă pentru că autorul *Necuvintelor* știe să potrivească bine lucrurile. El are dreptate chiar și atunci când nu are în chip evident dreptate. Și, apoi, născocirile sale nu vor să impună o biografie exemplară. Așa ceva nu-i pe gustul celui care *suferă de litera A* pentru că este prima literară a alfabetului și suferă, apoi, de litera *Z* pentru că este ultima. Argumente, să se observe, solide, cu bibliografia la zi...

Cum arată biografia poetului care nu are viață particulară? Arată așa cum o imaginează autorul ajuns în preajma vârstei de 50 de ani. Ploieșteanul întoarce bine lucrurile făcând din biografie o *autoficțiune*: „Biografia poetului e opera lui. Eu încerc, în spatele acestei opere, să creez un personaj. Un autor posibil al versurilor mele. Dacă ele au un caracter — ca orice poezie lirică — metafizic, încerc să fac din personajul meu un personaj concret, fizic. Mă bizui foarte mult pe amintirile răzlețe, care, de ce să n-o spunem, nu prea au mare legătură cu opera. Epica cea mare e înlăuntru, în spirit, iar nu pe stradă, pe caldarâm. Și, totuși, de cum mă stârnești cu întrebările tale, montăm împreună un personaj în spatele operei. Pune-mi și tu întrebări mai omenești, ca personajul nostru să pară a fi real"... spune el interlocutorului său, Aurelian Titu Dumitrescu, cel care-l hărțuiește cu întrebări indiscrete (și bine face!), dorind să scoată de la evazivul și mult imaginativul Nichita Stănescu răspunsuri mai limpezi despre viața lui personală. Nu ca să-i justifice opera, dar — bănuiesc — ca să vadă cine trăiește în preajma ei. Încercare reușită. Aurelian Titu Dumitrescu n-a scos o *biografie reală* (determinabilă, verificată prin documente, în fine: o biografie *obiectivă*, cum aspiră să fie o biografie scrisă de spiritele lansoniene!), ci o biografie imaginară, o ficțiune biografică, *o autoficțiune*, cum am zis mai înainte. Una verosimilă, admirabilă, pentru că atunci când se apucă să-și inventeze viața personală poetul pune în mișcare toate mijloacele sale de creație. Care, se știe, nu sunt puține în cazul pe care îl discutăm...

Relația om–operă revine de mai multe ori în discuție. Nichita Stănescu nu renunță la ideea lui, dar o nuanțează în funcție de

împrejurări. Mărturisește, de pildă, că nu poezia lui Ion Barbu a avut o influență importantă asupra lui, ci omul Barbu care, în nu știu ce situație, i-a atras atenția că nu *Luceafărul* este opera reprezentativă a poetului Eminescu, ci *Odă în metru antic*. Răsturnare neașteptată de termeni: „În cazul poetului, omul și opera sunt totuna, biografia lui fiind opera. Întâmplările diferite ale existenței lui nu adeveresc opera, dar o frăgezesc și-i creează iluzia falsă a unei intimități. Intimitatea reală este numai cea dintre operă și cititorul ei. Ciudat mi se pare că, deși știam pe dinafară *Jocul secund* al lui Ion Barbu, influența operei asupra mea ca cititor a fost relativ minoră, de tehnică poetică mai degrabă, decât de viziune. A fost suficient, însă, să-l aud pe Ion Barbu într-un moment de relaxare, având acoperirea operei sale în conștiința mea, ca unele afirmații ale lui de gust să aibă un efect fulgurant asupra mea, influențându-mi și dezvoltându-mi capacitatea de penetrație incipientă. Nu pot să uit teribila comparație pe care a făcut-o între poemul *Luceafărul* și o pânză de epocă în care cerul pictat cu albastru de Prusia se înnegrește și timpul fisurează grațios coaja sensibilă a lucrării. — Preferă *Odă în metru antic*, mi-a zis când tocmai părăsea salonul întunecos al poetului Sandu Tzigara Samurcaș, ai cărui invitați fuseserăm. Maiestuos, poetul își aruncase profilul peste umărul drept, pironindu-mă cu un singur ochi, uriaș, de lăptucă, îndepărtându-se spre ușa încă și mai întunecoasă și dispărând definitiv în iarna de afară, ca să nu-l mai văd niciodată, dar ca să nu-i mai pot uita efigia și testamentul său literar inspirat în acea secundă pentru mine".

Care va să zică, omul, susținut de prestigiul operei a produs efectul pe care opera, singură, îl ratase. Se poate sau a fost posibil? A fost, se pare, din moment ce poetul spune că așa s-au întâmplat lucrurile... Să se remarce faptul că lui Nichita Stănescu îi place să pună ideile sale într-o poveste. Este mai degrabă un povestitor sau un disociator, chiar și atunci când vorbește de un concept. De menționat, de asemenea, că problema *Odei în metru antic* este reluată, de data aceasta pe cont propriu, cu alt prilej, și anume atunci când poetul face teoria *poeziei metalingvistice*. Dacă am

traduce această noțiune în limbajul teoretic de azi, ar trebui să înțelegem prin poezia metalingvistică *poezia postmodernă. Odă în metru antic* este, în gândirea lui Nichita Stănescu, punctul ei de plecare. Se poate deduce din această întâmplare (întâlnirea cu Ion Barbu) că epica vieții nu explică opera, dar — vorba poetului — o *înfrăgezește* și-i dă iluzia intimității.... Chiar dacă nu-i esențială, această iluzie facilitează întâlnirea dintre cititor și operă... O idee pe care se cade s-o acceptăm.

Antimetafizica este, în felul ei, o autobiografie specială, nici nu știu în ce categorie s-o pun. Barthes și-a scris una în stil structuralist (*Roland Barthes par Roland Barthes*) analizând „biografemele" sale, evitând sistematic orice referință la existența intimă (experiențele lui erotice, de pildă, sau viața de familie, cronologia înaintașilor etc.). Nichita Stănescu își inventează, repet, o biografie, amestecând ingenios realul cu imaginarul, fracturând mereu cronologia, amestecând timpurile, combinând fantasmele cu întâmplări ce pot fi verificate.

Ce mai rămâne, în această situație, din biata biografie reală a poetului născut la 31 martie 1933, în localitatea Ploiești, în Piața Sârbească? Rămâne doar ceea ce vrea naratorul să rămână: o povește plină, nu de zgomot și furie, ci o poveste fantasmagorică, plină de delicioase teribilisme juvenile, spusă de un om care pune totul, chiar și sentimentul acut al morții, într-o metaforă uluitoare... Caz limpede, repet, de *ficționare* a biograficului. Există, totuși, un sâmbure de adevăr în această încercare de a-și repovesti viața, în sens eminescian, „cu o străină gură": „Nu vreau să par filosof, dar viața mea începe cu sfârșitul ei. Orice om nu este altceva decât ceea ce își aduce el însuși aminte despre sine. Bunăoară, viața mea este ceea ce țin eu minte despre mine. Uneori, exagerat de mult, alteori, mai nimic. Nu știu dacă copacii și-aduc aminte ceva despre ei înșiși. Mă mai gândesc că reflexul condiționat nu este totuna cu amintirea, și nici cu deprinderea, și nici cu dexteritatea. Nu e pe vrute și nevrute uitarea, după cum nu e pe vrute și nici pe nevrute amintirea. Câmpul atemporal al amintirii se grupează spontan după o stare de spirit fericită sau

dezastruoasă a clipei intonate ca un imn, ridicând-o în măreție sau zvârlind-o în gunoi".

Așadar, biografia individului care nu are viață personală este o istorie subiectivă și fragmentară a amintirilor. Ceea ce este adevărat. Reținem și ideea că aceste amintiri răzlețe depind în bună parte de starea de spirit a celui care le povestește. Ceea ce este, iarăși, adevărat. Cum arată, în aceste circumstanțe, *autorul posibil*? Din *Respirările*, interviurile și, mai ales, din *Antimetafizica* putem să ne facem o idee în această privință. Poetul nu-și mitizează viața personală, nu vrea să sugereze că a trăit într-o legendă și că viața lui este o legendă. Legenda i-au creat-o, cu precădere după moartea lui, prietenii, mulți și foarte inventivi. Autorul este ceva mai modest. Născocirile sale nu duc spre mit, sugerează doar o existență cât de cât liberă în vremuri (istorice) rele. Cum am zis cu alt prilej, Nichita Stănescu a trăit în viața lui particulară ca *o beizadea* în timpuri proletare. Ficțiunea lui biografică merge în această direcție. Dacă punem oarecare ordine în *fantasmele* sale, constatăm următoarele: viitorul poet se naște într-o mahala din Ploiești, pe *Strada General Cernat*, nr. 2 care, cu timpul, a devenit *Strada Buciumului* nr.1. O promovare importantă! Să se știe bine, avertizează naratorul (devenit poet important, chestionat de ucenici), mahalaua nu-i ceea ce crede lumea necitită și discriminatorie, „mahalaua nu ține de pitorescul vederii, ci ține de pitorescul gândirii; și într-un palat poate exista o mahala, după cum într-un bordei poate exista un palat" — adaugă el. Corect.

Strămoșii lui, în linie paternă, erau *abagii*. Altă dată va spune că, în fapt, strămoșii erau țărani, adică nobili, pentru că (precizează el într-un articol despre Marin Preda) aristocrația românească veritabilă s-a născut la țară. Biografii pozitiviști aduc alte date despre părinții și bunicii poetului Nichita Stănescu, dar nu are a face, poetul povestește ceea ce crede despre sine. Și chiar când se decide să-și creeze o viață care să fie la înălțimea versurilor sale (lucru rar potrivit) nu arată multă convingere și nici tragere de inimă, căci, după ce înnobilează mahalaua ploieșteană

și-i aristocratizează pe țăranii români, naratorul se arată mefient față de *epica vieții sale*: nu-i esențială, nu-i decât o sumă de accidente banale, pierdute într-o memorie infidelă.

Curios lucru: poetul tinde să-și minimalizeze chiar și aceste *amintiri răzlețe* care s-au salvat în memoria lui infidelă. Ceea ce este vie, creatoare, puternică este starea de spirit din momentul nărării lor. Aici, da, poetul este în formă și naratorul la înălțime. „O fantastică tânjire de a înțelege istoria" — se manifestă și în cazul lui nu numai, cum admite, în cazul călătorilor și războinicilor. Nichita Stănescu eliberează imaginația lui când ajunge la acest capitol al cronologiei lui interioare: „Țin să subliniez însă că memoria este tot atât de reală ca și realul, dacă nu cumva chiar mai reală pentru că, la urma urmelor, ea se mistuie într-un cuvânt și, uneori, cu înfrigurare, mă gândesc că îngropăm prea multă natură în noi și că, de la o vreme, natura ar fi bine să ne îngroape pe noi în ea, dar cel mai bine ar fi, îți zic, hai să îngrozim natura, căci altfel ne îngrozește ea pe noi. În acest sens, o formă îmblânzită a naturii e și mahalaua. Mahalaua e un fel de munte fără de munte și un fel de vale fără de vale. Castel fără de castel. Belșug fără de belșug. Frumusețea mahalalei constă în aceea că ea, fiind între câmpul liber și cetate, este zona cea mai fecundă ce proliferează epos. Și, dacă Lucian Blaga spunea «Eu știu că veșnicia s-a născut la sat», i-aș răspunde că mișcările veșniciei, eposului, picioarele veșniciei aleargă pe ulițele mahalalelor. Madona Sixtinei se întâlnește mult mai des la mahala decât la Vatican".

Cu adevărat el se ține de cuvânt: „îngrozește natura". Natura mahalalei. Dar nu așa de mult încât natura să se supere prea tare și nici atât de ireal, încât cititorul să nu-l creadă și să nu se simtă bine citind aceste delicioase scorneli. Eposul proliferează și suplinește epica, săracă, reducționistă a vieții sale: „Epica vieții mele este foarte restrânsă. Banalitatea accidentelor mele de viață, fără un punct de vedere general și primitor, nu-și justifică existența. Cele câteva întâmplări profund ridicole, două-trei rupturi tragice, două-trei momente de fericire deplină sunt foarte puține pentru a constitui materialul anecdotic al unei vieți. Te rog să

consemnezi că, după părerea mea, biografie nu au decât războaiele sau marile călătorii".

Cu toate acestea, epica vieții lui Nichita Stănescu nu este deloc lineară și banală. Poetul nu fuge, adevărat, în lume, nu ajunge negustător de arme ca Rimbaud, nu se duce să apere libertatea Greciei, ca Byron, nu răpește o călugăriță, ca Anton Pann, dar i se întâmplă și lui unele lucruri care, trecute prin grila fanteziei sale, impresionează pe cititor. Pe cititorul care așteaptă mereu ca, în umbra unui mare poet, să trăiască un mare destin... Nichita Stănescu se naște, așadar, la Ploiești, un oraș burghez care dăduse, se știe, un geniu al comediei. Aici „se face garagață", adică se tachinează. Cum să apară aici un mare poet liric? Viitorul poet crede că *garagața* este un mod de a masca natura sentimentală și vocația creatoare a republicanilor: „În acest oraș festiv al limbii române, unde întețirea silabei înroșește oul și epitetul deraiază crivățul iarna, la Ploiești, unde s-a înnodat frânghia limbii de gâtul unui mut pentru întâia oară și unde prea în viitor s-a arătat limba, de Alexandru Macedon ca s-o rezolve cu sobor. În ciuda dezinvolturii ei, limba, vorbirea și garagața acoperă de fapt ca orice frunză adevărată un obiect al pudorii. Te iubesc e imposibil a se spune la Ploiești. Călinescu, marele, spunea în treacăt că aici își vindea cele mai multe din cărțile sale Anton Pann. De ce oare? Sentimentul nu se suportă aici decât beștelit. Dragostea și iubirea iau chipul amorului. Lacrima se cântărește mai ales după sarea ei și mai puțin după apă. Caragiale a râs cu națiunea de s-a spetit. I-a rămas râsul în scris, căci plânsul a rămas sub saltea, ca bobul de mazăre prințesei. De ce oare?"...

Tatăl, urmașul abagiilor, este puternic și tăcut („tăcea în atât de multe feluri, de-ți țiuiau urechile de vorbirea lui"). Fiul ar fi dorit să-i semene. Nu prea se potrivesc însă lucrurile. Fiul este o natură sociabilă, vorbitoare, imaginativă. Dinspre mamă, se trăgea dintr-o familie de generali ruși albi. De-abia după 1990 s-a putut reconstitui arborele genealogiei lui. Când îl privești, rămâi surprins. Ce urme au lăsat în ploieșteanul născut în Piața Sârbească acești iluștri șefi de stat-major, profesori de strategie

militară, măturați de revoluția bolșevică și refugiați, o parte dintre ei, în România? Greu de spus. Poetul nu făcea caz de această ascendență. Din motive, întâi, de securitate. Dar și altfel, cred, pentru a nu ofusca geniul poeziei care iese, se știe, din conjurația astrelor. Îi plăcea, la maturitate, să-l invoce, printre strămoși, pe miticul Femios care, inspirat de un zeu de sus, își învățase singur meșteșugul...

Și-a iubit copilăria? Dacă este să-l credem, el n-a fost niciodată copil. Chiar așa zice o dată: „eu nu am fost niciodată copil; viața mea a fost o dezinformare perpetuă, până când am început să folosesc ochii, urechile, gustul și mirosul și, în cele din urmă, noțiunea ca scule de lucru ale acelei exploatări exercitată de către cei care știu și nu spun asupra celor ce nu știu și tac"... Încurcată justificare! Poetul spune aceste propoziții când se apropie de 50 de ani și are deja ceea ce el numește un sentiment de patriarh. Se simte bătrân, adică înțelept. Dar înțelepciunea lui este, ne avertizează, știința de a înțelege neînțelegerea. Așa și cu ideea lui că n-a avut copilărie. Are conștiința ființei sale atunci când descoperă simțurile și începe să le pună la treabă. E un mod de a spune că începe să descopere lumea pe cont propriu. Altminteri, copil fiind, nu cutreiera codrii, nu se scalda într-o Ozană frumos curgătoare (singura gârla care trece prin apropiere de Piața Sârbească este Dâmbul, o apă murdară, plină de gunoaie, vara pururea secată; ceva mai încolo se găsește, adevărat, Teleajenul, dar nici acest râu nu este de natură să impresioneze un copil zănatic ca Nichita Hristea Stănescu). *Zănatic* vine de la *zână* și vrea să zică, explică poetul într-o împrejurare, un individ care are vocația de a vedea zâne... Varianta lirică a etimologiei!

Copilul Nini, cum i se spune în familie, joacă gioale cu băieții de pe strada lui (fetele n-au acces, ele au statutul de privitoare!) și iese, totdeauna, pe locul întâi. Îi place să fie campion. Este crescut de fata unui meșter sticlar, Ana Szilàggi, venită din nordul țării... Ana îi poartă de grijă cu devotament, îi spune povești cu balauri și Făt-Frumos și copilul stă cu gălușca în gură atunci când basmul tinde să se simplifice. Pedagog bun și bună prețuitoare

a țuicii de Văleni, Ana îi dă, pe deasupra, zilnic trei degetare de țuică. „Ah, zile ferice! — își amintește poetul matur — Atunci să fi văzut onirism".

Mama, mai vigilentă, îi dă zilnic supă. Copilul este, cum se zice în popor, *lingav* la mâncare, adică face nazuri, nu mănâncă decât dacă-i bagă cineva de-a dreptul în gură. Ca să-l determine să accepte mâncarea, mama îi promite un dar. Credul, băiețașul lingav acceptă. Darul este... o nouă porție de supă. Ce urmează se poate bănui: jale mare, proteste, încercare de evadare din spațiul de tortură. Inutil. Vicleșugul matern continuă: „Pentru că ai fost băiat cuminte și ai mâncat toată supa, îți fac ca dar o nouă porție de supă. O stare de leșin și de protest neconvertită în noțiuni mă cuprindea și mâncam darul până la capăt, cu noduri, dar cu speranța că, totuși, mâine, după mâncare unei supe similare, să primesc alt dar. Jocul acesta a durat o foarte lungă perioadă de timp fără nici o tulburare, până când, într-o bună zi, am fugit la nenea Scăpătorul, cum îi zicem lui Gică, fratele tatei, care mă scăpa de la diferite bătăi, m-am băgat sub patul lui și am început să urlu că nu mai vreau să primesc nici un fel de dar".

Altă fantasmă a copilăriei nichitiene: vorbirea care nu se lasă scrisă. Asta vrea să spună că, ajuns școler în clasa I, Stănescu Hristea Nichita nu acceptă ideea că vorbele pot fi scrise. Altfel zis, nu acceptă *scriitura*. Este cu hotărâre împotrivă. Cum poate să fie scris ceva ce nu există? Cum este cu putință să fie redată vederii o vorbă care zboară pe gură? Viitorul autor al *Necuvintelor* protestează și, ca urmare, rămâne repetent. E fabula lui: „Când, la *Școala primară nr. 5 din Ploiești*, cu forța și cu abecedarul, această constituție a forței, acest satâr pe gâtul de lebădă al copilului, tăiat dinspre firesc spre cuvinte, după nesfârșitele linioare și bastonașe, am fost învățat să scriu *o-i, oi*, și am remarcat că ceva ce nu există poate fi scris. Când am aflat că ceea ce se vorbește poate fi scris, adică redat vederii, m-am speriat ca și cum aș fi emis pe gură animale, îngeri și alte făpturi. Evident că am început să mă bâlbâi și, bineînțeles, am rămas repetent. Caii, bunăoară, dacă ar realiza că nechezatul lor poate fi scris sau înregistrat,

cred că s-ar lăsa de ei înșiși și ar rămâne infinit repetenți în trupul de mânz. De unde să știu eu și de unde să se știe cine, Dumnezeule mare, a inventat obiectualizarea, adică transformarea în obiect a cuvântului? Acânii, călare pe cămile, când compuneau cântece și stihuri, n-aveau nici cea mai mică idee de ceea ce este, de ceea ce ar putea să fie o carte și cât de înspăimântător, dacă nu cumva chiar impudic, arată obiectul vorbirii".

Trebuie să spun că fabula e frumoasă, dar mă tem că nu este și adevărată. Portăreii biografiei (oamenii documentului) au descoperit că Stănescu Hristea Nichita n-a rămas repetent în clasa întâi primară, a promovat bine mersi, chiar cu note remarcabile. Respingerea *scrierii* e doar o fantasmă de-a lui. Atât de bine găsită, încât o putem, până la urmă, accepta... Cade bine: un mare poet, un comediograf al cuvântului, unul care desface limbajul în fire subțiri și le combină, apoi, în fel și chip, a fost în faza abecedarului ostil *scriiturii*. Spiritul lui infantil nu voia să iasă din spațiul oralității. Și, ca să fie convingător, aduce exemplul cailor care nu-și transcriu nechezatul și exemplul acânilor care își compun cântecele fără să știe să scrie... Dar, repet, n-a fost să fie așa în cazul școlerului Nichita. Școlerul înspăimântat de litere a învățat să scrie și s-a deprins cu ideea că și cele nevăzute pot fi trecute pe hârtie... Mai reținː campionul la gioale de pe strada General Cernat este întristat că, la campionatul de fotbal cu nasturi al clasei, iese mereu ultimul. Ca să înfrângă ghinionul, șterpelește un pol din haina tatălui, dă polul cui trebuie și, minune, în noul campionat Nichita iese întâiul. Mai direct spus, își cumpără victoria. Semn că blaturi în fotbal existau și pe vremea aceea. Tatăl prinde șmecheria, dar nu zice nimic...

Altă manevră a băiatului care are gustul triumfului: vrea să fie portar în echipa de fotbal (fotbal adevărat, nu cu nasturi) a clasei. Îi stă în cale un anume Toboș... Nu știm prin ce viclesuguri, tânărul Stănescu Hristea Nichita ajunge să devină titular, ca portar. Urmează trădarea: ca să iasă în evidență, trimite mingea în picioarele adversarilor... Și el, portarul, apără în chip eroic, nu ține seama de nimic, se aruncă fără frică în luptă... Colegul Arvinte din echipa adversă confundă însă mingea cu capul

portarului și trage puternic... Portarul eroic este scos pe targă în aclamațiile publicului spectator... A fost sau n-a fost așa? A jucat vreodată, mă întreb, Nichita Stănescu fotbal? Când l-am cunoscut, la 11 ani, nu avea veleități în acest domeniu... Nu vreau să-l denigrez, să-l scot mistificator, dar chestiunea cu trădarea shakesperiană miroase a literatură de poet matur care-și inventează paradisul pe care l-a pierdut în copilărie. Povestea este, oricum, frumoasă și, mai ales, foarte nichitiană. I se potrivește și de data aceasta...

Lui Nichita Stănescu i se potrivesc și alte fantasme care ies din comun. De pildă, aceea care face din el un campion (să se remarce faptul că tânărul Nichita Stănescu are mania recordurilor) la planorism. Va să zică: a învins la jocul de gioale, a ajuns întâiul la fotbalul cu nasturi, a fost eroic la fotbalul cu mingea... Vine acum rândul altului sport, cu mult mai viteaz. Planorismul. Adolescentul de 15–16 ani dorește nespus de mult să strălucească și în acest domeniu. Nu mai încearcă, nu mai corupe pe nimeni, nu mai cultivă trădarea... Inventează de-a dreptul: s-a urcat la ceruri, și-a dat drumul, a zburat ca un înger deasupra orașului, a aterizat la punct fix, a căpătat un brevet sau o decorație. Glorie deplină... Apoi s-a lăudat în cercul băieților de pe strada General Cernat din vestita Piață Sârbească... Și-a procurat o insignă cu un vultur, semn doveditor.

În *Antimetafizica* dă cărțile pe față fără să se căiască prea mult: „Să vezi și dumneata ciudățenie! Atât de tare mi-am dorit pe la 15–16 ani să bat un record național de planorism la juniori, încât, a doua zi, am spus câtorva prieteni că l-am și bătut, dar că el fusese depășit în câteva ore din pricina unor condiții atmosferice superioare de către un altul, dar, oricum, fusesem campion absolut de juniori câteva ore. Eram atât de așarnat, încât, când am primit o insignă cu un vultur, le-am declarat credulilor din jurul meu că ea reprezenta însuși recordul. Atât de mult îmi dorisem treaba asta, încât ajunsesem să mă conving și pe mine însumi că, într-adevăr, bătusem recordul național de juniori la planorism. După câteva luni, dobândisem o atât de mare dezinvoltură în a discuta despre planoare, încât faptul că bătusem recordul național

la juniori era bineînțeles, ba, mai mult decât atâta, am și dăruit cu dezinvoltură unui văr al meu de origine aristocratică, spre deosebire de mine care am origine semimahalagească, cu detașare regească insigna cu un vultur, bagatelizând-o spre uimirea lui snoabă, iar el a luat-o ca pe un lucru inestimabil. — Un record este ceva mai mult decât un prinț, am zis eu, și vărul meu s-a sfeclit de invidie! Nevoia de biografie mi s-a transformat în biografie".

Am ajuns unde trebuie: la nevoia de biografie. Autorul care zice că poetul, ca și soldatul, nu are viață personală declară acum că *nevoia de biografie s-a transformat în biografie*. „Mi s-a transformat", adică este pe cale sau chiar a devenit deja biografie. El confirmă, astfel, ceea ce încerc să dovedesc în acest scurt eseu biografic, și anume că, tot evocând *amintirile răzlețe*, omul fără viață personală își inventează o biografie în funcție de stările lui de spirit (din momentul confesiunii) și de așteptările cititorului (receptorului) său. În cazul de față un prim receptor este chiar cel cu care dialoghează (Aurelian Titu Dumitrescu, autorul scriptic al *Antimetafizicii*, el însuși poet și admirator al poeziei lui Nichita Stănescu). Autobiografia a devenit, în aceste condiții, o autoficțiune, cum am spus de la început, *o autoficțiune orală*, dictată unui scriptor devotat, un scriptor decis să ducă lucrurile la capăt. Căci, dacă ar fi lăsat totul pe seama poetului, cam lenevos în astfel de situații, proiectul biografic n-ar fi fost niciodată încheiat...

Mai este ceva, important pentru a desemna natura acestei *autoficțiuni*: cărei specii biografice aparține ea, la urma urmelor? Căci, să nu uităm: 1) în această narațiune este, într-adevăr, vorba de viața lui Nichita Stănescu, 2) *viața* (biografia) se constituie așa cum o povestește chiar el, poetul, *subiectul* confesiunii, dar 3) n-o povestește de la *a* la *zet*, ci în funcție de întrebările, provocările interlocutorului care 4) tot el o scrie. Cine este, în acest caz, autorul *Antimetafizicii* și în ce categorie intră, repet întrebarea, această ciudată confesiune biografică? Să luăm pe rând posibilitățile:

A. O autobiografie clasică (autorul își reconstituie viața, într-un moment al existenței sale, de la naștere până în momentul în care scrie; el povestește și tot el scrie; așadar: *autorul* este tot una cu *naratorul* și cu *personajul* despre care vorbește). Nu este cazul *Antimetafizicii*: autorul-scriptor este altcineva, și anume un tânăr fan care smulge — acesta este termenul — unele mărturisiri biografice unui poet cunoscut care susține tot timpul că istoria vieții lui este istoria operei sale. Naratorul (Nichita Stănescu, de data aceasta) nu promite să-și povestească sistematic viața, ci doar să evoce „amintiri răzlețe", care sunt, în fapt, niște fantasme despre copilărie și adolescență create, inventate de el; oricum multe dintre ele (repetent în clasa întâi primară, campion la planorism) nu se verifică... *Naratorul* nu-i, dar, totdeauna credibil, dar este totdeauna fascinant în și prin invențiile lui... În fine, *personajul* despre care se vorbește este, într-adevăr, tot Nichita Stănescu, dar *naratorul* (N.S.) nu se grăbește (și nici nu promite) să-i reconstituie biografia reală. Când este să facă precizări despre el, fuge în alegorie, metaforă, fabulă... Mai mult: rupe, realmente rupe sistematic discursul confesiv pentru a vorbi, se va vedea ceva mai departe, despre „nodulii de tensiune" în poezie sau despre alte subiecte în care biografia nu are nici un amestec... Concluzie: *Antimetafizica* și celelalte texte în care Nichita Stănescu vorbește despre el însuși nu constituie o autobiografie de tip clasic.

B. Este vorba, am zis de mai multe ori, de o *autoficțiune biografică* scrisă (element important) de altcineva. Naratorul este, încă o dată, poetul Nichita Stănescu, *personajul* este tot Nichita Stănescu (am vrut să zic: *parțial* N.S., dar m-am oprit pentru a nu încurca și mai mult lucrurile, și așa destul de încurcate), iar scriptorul (*autorul*) este un reporter-poet care are, și el, părerile lui, nu-i un receptor pasiv... Scriptorul ține, paralel, *un discurs*, iar discursul său provoacă discursul principal (al naratorului și personajului din această confesiune). *Autoficțiunea* nu-i, vreau să dovedesc, în stare pură. Cel care *ficționează* nu-i un narator fidel, ordonat, totdeauna credibil. În plus, nu-și scrie el discursul. El răspunde la întrebările puse de autorul-scriptor și urmează, în

genere, scenariul propus de acesta... Libertatea autoficțiunii biografice este, în acest caz, determinată de autorul străin. Pe scurt: autoficțiunea nichitiană nu coincide, nici în această variantă, cu ficțiunea autobiografică tipică.

C. Al treilea element netipic în această combinație este chiar cel care citește această autoficțiune atipică: adică eu, lectorul, criticul Eugen Simion, care scrie, acum, despre fragmentele biografice ale lui Nichita Stănescu... Printr-o coincidență a istoriei (puteți citi: a destinului), cel care analizează, aici, această situație încurcată este, fără voia lui, *un martor al istoriei* povestite de Nichita Stănescu. Îl cunoaște, repet, de la 11 ani, au făcut liceul împreună, apoi studiile universitare, au avut aceeași profesori, a scris, apoi, despre poezia lui etc. ... Autorul eseului critic a intrat, într-un cuvânt, în ecuație și trebuie să își asume, vrea, nu vrea, un rol în această afacere de identificare biografică: rolul de martor care confirmă sau nu fanteziile naratorului. S-a putut constata că nu le confirmă pe toate, dar declară fără echivoc că *toate* îi plac, mai toate sunt verosimile pentru că intră în stilul și tipologia nichitiană, în fine, el însuși, martorul din afară, se arată sedus de fugile și revenirile în istorie ale fostului său coleg de liceu încât începe să le creadă.

Ceea ce nu acceptă este ideea că poetul, ca și soldatul, nu are biografie. Poate că este așa cum zice Nichita Stănescu, dar nu știu cum se întâmplă că biografia lui Nichita Stănescu este pe cale să devină un mit, dacă nu chiar a devenit... Și că *viața personală a poetului fără viață personală* este mai fascinantă — cu amănunte, uneori, uluitoare — decât viețile ilustre ale unor bărbați iluștri, contemporani cu poetul.... Cum de se întâmplă acest fenomen? Se întâmplă, trebuie să mărturisesc, cel puțin din două motive: a) pentru că poetul Nichita Stănescu are o mare operă lirică, b) pentru că omul Nichita Stănescu (omul fără biografie) era atât de fascinant, în tot ceea ce făcea și în tot ceea ce spunea, încât a sedus câteva generații de cititori. Ceea ce el pretinde că

s-a produs, atunci când l-a întâlnit pe Ion Barbu, se produce aproape zilnic în preajma lui...

Exagerând puțin (dar foarte puțin) lucrurile, putem spune că, fugind de istorie, nedorindu-și — pe față, cel puțin — celebritatea, negând consecvent putința unei biografii coerente și revelatorii, ascunzându-se în umbra operei (în chip cinstit, de altfel), respingând ideea — iarăși în mod corect — că omul poate justifica opera, într-un cuvânt, negând ideea de biografie în afara operei propriu-zise, Nichita Stănescu și-a creat o biografie fabuloasă, posibilă, atât cât să trezească reacția (pozitivă) a celui ce i-o citește.

Rezum: biografia lui Nichita Stănescu nu intră, în totalitate, în nici o categorie determinabilă a genului. E din toate câte ceva și este totdeauna altceva. Ecuația ei are mai multe necunoscute decât cunoscute: are un *personaj* care se fabulează pe sine, fugind tot timpul din schemă; are un narator care, întâi, neagă putința unei biografii obiective și neagă chiar necesitatea unei biografii în afara operei; când, constrâns, provocat, își povestește viața, vedem că povestește ceea ce vrea el, fără ordine și fără dorința expresă de adevăr; mai mult: confirmă că informațiile pe care le dă despre istoria personală sunt scorneli pure (chestiunea cu planorismul); în fine, inteligent și onest, poetul Nichita Stănescu recunoaște că *nevoia de biografie a devenit chiar biografia lui*. Adică biografia fantasmelor sale. Admirabil. Nici la acest capitol (biografic) Nichita Stănescu nu vrea să rămână în tabloul comun. Sare din el și, în felul lui seducător (Mateiu Caragiale ar fi zis: *parșiv*), își construiește o istorie personală provocând, fracturând, mistificând istoria reală... Nu pentru a se idealiza, ci pentru a fi mai aproape de opera lui, decât de biografia lui reală. Trebuie să-i dăm dreptate.

*

Ajungând la concluzia la care am ajuns, să vedem, acum, ce se mai întâmplă în această *autoficțiune biografică vorbită* care nu respectă regulile genului, dar le confirmă pe acelea ale

talentului individual. Câteva elemente despre formația sa intelectuală. Primele lecturi poetice sunt din Topârceanu. La fel primele încercări lirice (*argoticele*) sunt în stilul Topârceanu. Acest fapt era cunoscut. Ce aflăm acum este motivația acestei opțiuni: „Topârceanu era pe gustul ploieștenilor". De ce? Nu este limpede, ploieștenii puteau avea, teoretic vorbind, și alte gusturi poetice, dacă aveau, în genere, gust pentru poezie. Într-o *adiată*, Anton Pann îi laudă pe ploieșteni că iubesc poezia (dovadă este faptul că-i cumpără cărțile) deoarece sunt oameni religioși... Am putea deduce de aici că *irmoasele* (argoticele) lui Nichita Stănescu au o rădăcină mai adâncă, iar ploieștenii aveau deja un orizont de așteptare favorabil *cântecelor de lume*.

Să spunem mai bine că Nichita Stănescu și prietenii săi ploieșteni citeau, atunci, cu plăcere pe autorul *Parodiilor originale*. „Argoticele" tânărului Nichita Stănescu seamănă, dar mai ales nu seamănă, cu parodiile citate... Descoperă într-o zi *Cuvinte potrivite* la un anticariat. Le citești și — „m-a apucat pur și simplu amețeala". Întâlnire esențială. Descoperă, apoi, *Flori de mucigai*, dar poemele de aici îi plac, curios!, mai puțin. Memorialistul Nichita Stănescu nu spune de ce. N-au *argoticele* sale nici o legătură cu aceste poeme? Nu au, mărturisește autorul, le-a scris independent de modelul Arghezi: „produsesem vreo două sute de poeme argotice foarte apreciate de prietenii mei, teribiliste și obrăznicite, eu fiind pe atunci rău de cuvânt, fără mamă, fără tată și fără nici un Dumnezeu". Nichita Stănescu se laudă: argoticele nu sunt așa de obrăznicite, nici din cale afară de teribiliste. Sunt juvenile, arțăgoase, cu un limbaj crud și pitoresc, în maniera *șmecheriei republicane* pe care o cultivau, în primii ani după război, liceenii ploieșteni.

Revenind la Arghezi: influența lui asupra tânărului poet Nichita Stănescu este mai puternică decât recunoaște el. Primele poeme „serioase" (adică neargotice), rămase în caietele pe care le-a păstrat, cât a trăit, Doina Ciurea dovedesc că ele sunt scrise în bună parate în maniera *Cuvintelor potrivite*. Cum le-am spus altă dată: sunt copii după tablouri celebre, în speță după pânzele

argheziene. La debutul din 1960, Nichita Stănescu se eliberase de stilul arghezian. Ce a rămas nu se vede cu ochiul liber. Alte modele? Bacovia, Eminescu, desigur, apoi... Vasile Pârvan („modelul meu intim și fremătător l-a constituit întotdeauna destinul lui Vasile Pârvan în care strălucirea, integritatea și patetismul omului, indiferent cât de bântuite ar fi de tragediile lui personale, mi-au apărut a fi de natură sublimă"), Ion Barbu — numai sub latura tehnică a poeziei, nu ca viziune poetică... Este citat și Blaga, dar nu se confirmă o adeziune specială pentru poezia lui...

Eminescu e marele model spiritual, dar nu și modelul lui existențial (a spus-o în mai multe rânduri, pentru că, zice el, este greu să-ți asumi destinul lui tragic și să-l retrăiești...). Întrebat dacă l-a iubit, l-a urât, l-a invidiat pe Eminescu, autorul poemului *O călărire în zori* răspunde puțin iritat: „Au fost perioade în care i-am simțit aproape prezența fizică. Eminescu este un geniu mult mai cordial decât așa cum ni-l înfățișează fotografiile lui antume și efigiile lui postume. Uneori, îi simți versul viu țâșnind din forma clasică în univers, amărăciunea, tristețea și, cel mai des, inteligența lui, luciditatea lui fără seamăn. Lirismul adevărat e o stare a sentimentului inteligent. Nu emană din glande. Nici din pofte. Nici din lacrimi. Nici din palpit. Admirația pe care o stârnește nu este cea pe care o stârnește o vedetă. Ea nu stârnește mugete sau aplauze. Ea comunică imediat, încurajează, te ridică la nivelul lui de gândire. Când l-ai înțeles, nici nu mai are importanță că nu sunt scrise de tine. Vibrația devine importantă pentru că există într-un univers bine constituit, superior universului obiectiv. Eminescu este propria sa operă, ia faptul că a și existat ca om aproape că e ceva în plus".

Ideea de la sfârșit vine să-i confirme lui Nichita Stănescu părerea că omul care scrie dispare absorbit total de creația sa... Poemul *Către Galateea* rezumă liric această idee: creatorul (în speță Pygmalion) se roagă de statuia pe care a sculptat-o nu să prindă viață, ci *să-l nască* pe el Creatorul. O răsturnare a mitului care justifică o idee estetică subliniată de mai multe ori până acum: marele creator este, biografic vorbind, creația creației sale. Ea îi

va da o biografie și-i va asigura posteritatea. Cum și precizează, de altfel, în *Antimetafizica* Nichita Stănescu: „autorul este desăvârșitul personaj propus de operă". Adevărat. Tocmai acest lucru încearcă el în textele citate mai sus și în interviurile sale: să creeze un personaj Nichita Stănescu, să se inventeze, altfel zis, pe sine ca personaj al operei sale. Acțiune reușită.

Să revenim la poetul care vorbește, acum, despre lecturile sale. Cărțile lui fundamentale sunt *Biblia, Ghilgameș, Odiseea, Dao-de-tzin* (Lao Tze), *Douăsprezece cezari* de Suetoniu, *Don Quijote, Moriția* etc. Urmele lecturii se văd în poemele sale. Nu totdeauna în chip direct și nu cum se întâmplă de obicei, adică prin referiri livrești sau ode circumstanțiale. Nu, Nichita Stănescu este prea inteligent pentru a folosi aceste mijloace simple, prea simple. Modelele lucrează în planul de adâncime al liricii. El preia *viziuni, mituri lirice* pentru a crea, în marginea lor, altele... Cine spunea că orice poet imită alți poeți și că numai la poeții slabi se văd sursele? T.S. Eliott?...

Când era licean, Nichita Stănescu construia mental, în timpul orelor, ritmuri poetice și versuri pe care nu le mai ține minte. Îl cred. Era modul lui de a se abstrage dintr-un real incomod și neproductiv. Din afară, se vedea un adolescent vital, ingenios, pus pe farse, nu prea silitor la carte, înconjurat mereu de un grup de prieteni... Era seducător și nu era niciodată violent, cum sunt de regulă adolescenții. Cum am scris altădată: nu avea sentimentul morții și nu discuta despre existența lui Dumnezeu. Nu reclama nici o boală fatală, cum fac de regulă tinerii creatori. Și nu enunța zilnic descoperiri care să minuneze lumea. Pe scurt: adolescentul Nichita Stănescu nu anunța un mare destin liric... Biografia lui este atipică și din acest punct de vedere.

La 41 de ani are, prima oară, sentimentul acut al morții. E dus de prieteni la spital și ce urmează este pus într-o narațiune plină de hazuri și necazuri. Este stilul lui Nichita Stănescu de a primi (și, în cazul de față, de a trăi) tragicul existenței. Nu acuză istoria, nu-și învinuiește contemporanii (deși a fost urât cu sinceritate de mulți confrați), *nu se dă mare*, cum este obiceiul printre

literați, nu se rușinează de mahalaua lui („Ce, lui Iisus i-a fost rușine că s-a născut într-o iesle?"), dă o mare importanță moralei creatorului (ceea ce pare curios, pentru că, în viața de toate zilele, Nichita Stănescu nu este un spirit auster), dar el pune — just — problema esteticului zicând că esteticul este eticul în grad maxim, în sensul dat de vechii esteticieni acestei relații... Se teme, evident, de moarte, dar cine nu se teme? Vorbind despre ea, se strecoară grațios printre concepte, învăluind tragicul, *îmbobinând* (un termen pe care-l folosea des în discuție) ideea de moarte.

Despre alte experiențe lumești, biografistul Nichita Stănescu nu amintește. Despre iubirile sale (nu puține), de pildă. Abia dacă, într-un loc, citează pe Gabriela Melinescu atunci când vorbește de împrejurările în care a scris *11 Elegii*. Nu le explică, deși ar fi avut multe de explicat (este cartea lui cea mai dificilă, cea mai ermetică!), sugerează doar drama existențială care a provocat nașterea acestor meditații lirice în care ludicul Nichita Stănescu străpunge spațiul metaficului. Singura justificare pe care o dă: o dramă existențială (de ordin sentimental) a favorizat *o trăire a cuvintelor* și încercarea de a cuprinde marile teme ale universului (inclusiv aceea a existenței individului). Atât. Restul (adică totul) rămâne pe seama cititorului. Nichita Stănescu nu se lasă păcălit de interlocutor: nu dă mură-n gură cititorului simbolurile poemelor sale. Se scuză: „nici un autor de geniu nu înțelege ce scrie". În împrejurări similare, Arghezi și Ion Barbu au procedat la fel...

Spre 50 de ani, își face un autoportret, deloc ideal, puțin șmecheresc, oricum simpatic, în stil nichitian. Biograful a intrat deja în pielea personajului pe care l-a creat. Reținem faptul că a reușit să-și transforme o vagă bâlbâială nativă într-un stil („dacă nu cumva într-o modă"), nu este invidios (ceea ce se confirmă), nu e rău, nu ține la supărare, drege „busuiocul existențial cu o vorbă de spirit" (ceea ce este, iarăși, riguros exact), nu acordă importanță îmbrăcămintei, n-a fost precoce, citește încet, învață greu și, după un timp, nu mai suportă să scrie cuvintele cu mâna lui... Așa că își dictează poemele. Chiar *elegiile* au fost dictate, în două zile, Gabrielei Melinescu... Autoportret verosimil.

Acesta-i realul Nichita Stănescu? Așa arată autorul *Operelor imperfecte* și al *Epicii Magna*?... Răspuns: acesta-i personajul pe care poetul, pornind de la ideea că omul care scrie nu are biografie pentru că își pune (își pierde) viața în operă, creează un personaj care să semene cu opera sa. Un personaj, repet, verosimil, dar nu unicul. Contemporanii (inclusiv cel care notează aici aceste gânduri) pot avea și au, realmente, alte variante. Ele oscilează de la *mitul Nichita Stănescu* la „poetul nomenclaturist" pe care, în ultimii 13 de ani, ni-l prezintă adversarii săi, nu puțini și niciodată obosiți... *Respirări*, *Antimetafizica* și, înainte de orice, poemele lui înfățișează alt personaj, cu mult mai complex și infinit mai aproape de fantasmele genului său liric. Nu vreau să ies din spațiul cărților sale și să vorbesc, aici, de omul existențial Nichita Stănescu, complex, imprevizibil, fermecător, prețuitor de bunuri lumești și risipitor de bunuri materiale cum nu se poate închipui.

Rămân la ideea de biografie și la autoportretul pe care poetul și-l face, în preajma morții. Autoportretul e făcut, mai spun o dată, din fragmente, fantasme, ficțiuni verosimile și, altele, neverosimile (mărturisite ca atare), din fugi ritualice și reveniri firești, într-o confesiune în care frumusețea limbajului acoperă și face inutilă ideea de adevăr... O autoficțiune, insist, pe care autorul o vorbește, n-o scrie, și o contestă sau o relativizează pe măsură ce o spune. Și cum o spune! Cu ce vervă și cu câtă fantezie! La urmă, după ce ne-a amețit și ne-a încântat de tot, poetul vine și ne sugerează că, în fond, biografia omului care scrie (biografia *eului biografic*, căci despre acesta este vorba în confesiunile lui Nichita Stănescu) nu este, în exclusivitate, aceea din documente, ci aceea pe care el își închipuie c-o are sau aceea care i-ar plăcea s-o aibă ca să fie mai fidel operei sale (biografia *eului profund*). La acest punct ingeniosul Nichita Stănescu, fiind în principiu de acord cu disocierea făcută de Proust între cele două *euri*, începe să fie îngrijorat de soarta *eului biografic* și-i dă o șansă: îi creează o biografie posibilă, îi dă o viață personală, imaginează, pe scurt, un personaj care să semene cât de cât cu creația

sa... Dacă nu seamănă, nu-i o tragedie. El a încercat... Restul nu-l mai privește.

Pe scurt: biografia a devenit, programatic, o ficțiune (autoficțiune), ficțiunea evadează mereu din tablou, în plus, confesiunea nu este scrisă de cel care o face (naratorul), iar personajul despre care este vorba nu are acte de identitate certe. De câte ori încerci să i le verifici, vezi că aproape toate sunt scorneli, fantezii de poet inteligent și talentat. Cu toate acestea, biografia, așa *zănatică*, alunecoasă cum este, e extraordinară și place la lectură pentru că este produsul spiritului nichitian, adică o proiecție a imaginației sale. În felul acesta viața personală a individului care prin profesiunea lui nu are viață personală capătă un sens... Galateea începe să-și nască creatorul...

2002

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

Prefață 7
Pactul cu istoria 11
1. Memoriile. Autobiografia. „Un pact de identitate“ 11
2. Spațiul biograficului 16
3. Genurile înrudite 21
Otrăvurile lui Sainte-Beuve 40
Un memorialist care nu-și iubește secolul și nu se iubește pe sine: Șerban Cioculescu 46
Morala „omului învins“ 56
Pactul autobiografic. Pactul moral. *Viața ca o coridă* — Octavian Paler 66
Viața unui personaj care se crede Borges 73
O viziune a gulagului românesc. Teohar Mihadaș 81
O călătorie sentimentală. O narațiune ironică 86
Deșerturile lui Dino Buzzati. Autoportretul 100
Spațiul copilăriei. Valeriu Cristea 109
1. Memorialistica, o variantă a prozei de introspecție 109
2. Personajul absent 117
Ficțiunea autobiografică. *Din Calidor* — Paul Goma 122
Jurnalul unui pelerin mistic. Miron Kiropol 128

Memorial de pușcărie: *Monarhia de drept dialectic.* Un martor al acuzării care se justifică. Andrei Șerbulescu (Belu Zilber) 132
O carte vorbită: *Ia-ți boarfele și umblă* — Mariana Marin–Oana Orlea 139
Un roman indirect la 187... 145
O cronică a culiselor vieții academice. Jurnalul lui Radu R. Rosetti 156
Autobiografia în variantă psihanalitică: Louis Althusser .. 162
„Un cinstitor al limbii și valorilor românești". G. Țepelea ... 171
Un „terian ardelean" în latură morală. Portretul lui Maiorescu desenat de G. Călinescu 177
Călinescu și ideea de biografie 186
Marin Sorescu, un spirit migrator 197
1. Diaristul și „impegații de mișcare" 197
2. Stilul epistolar 201
Personajul Gide 211
Un istoric român la Moscova în octombrie 1917. Memoriile lui Alexandru Lapedatu 215
Jurnale, jurnale 221
Întârziat romantică, „amazonică" și puțin demonică. Gabriela Melinescu 226
Cum trăiesc marile spirite 235
1. Morala omului de știință. Einstein crede că politica este mai dificilă decât fizica 235
2. Atunci când culorile încep să cânte... Viața lui Mark Zaharovici Chagall povestită de el însuși .. 239
Un scriitor uitat: Constantin Fântâneru 243
Scriitorul și umbra lui. Jurnalul lui Traian Chelariu 249
Memoriile mandarinului valah — Petre Pandrea. Un spirit bogomilic însoțit de un Saint-Just și de un Don Juan oltean 254
Poetul ca și soldatul... 269

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PREȚUL

Memorialiştii apar, de obicei, după marile catastrofe ale istoriei. Secolul al XX-lea este, din acest punct de vedere, foarte rodnic: două războaie mondiale, două sisteme totalitare, un lung război rece şi o serie interminabilă de revoluţii care, în numele umanităţii, au sacrificat individul. Când a ieşit la lumină şi a putut respira liber, acesta din urmă şi-a pus memoria şi fantezia la lucru şi a notat ceea ce a văzut şi a pătit. Au apărut, apoi, cinematograful şi televiziunea *(culturi ale imaginii)* care au schimbat scara de valori şi au impus un alt tip de personalitate (vedeta tânără, atrăgătoare, decomplexată, învingătoare). Ea nu aşteaptă vârsta patriarhilor pentru a-şi scrie memoriile. Piaţa le cere, publicul înfometat de senzaţional le aşteaptă. Memorialistica post-modernă nu-şi propune să-l facă pe om mai înţelept, îşi propune doar să-l seducă. O nouă pedagogie se profilează, aşadar, în spaţiul pe care îl studiem aici: *pedagogia seducţiei* şi *a rentabilităţii.*

Eugen Simion

BCU "LUCIAN BLAGA" CLUJ-NAPOCA LIBRARY

4/-3.50